

Poétique du temps dans deux œuvres de Jean Giono :

Noé et L'Iris de Suse.

Suzanne Bugge-Mahrt Riekeles

HØST 2010

MASTEROPPGAVE I FRANSKSPRÅKLIG LITTERATUR

FRA 4390

ILOS

UNIVERSITETET I OSLO

Poétique du temps dans deux œuvres de Jean Giono :

Noé et L'Iris de Suse.

Suzanne Bugge-Mahrt Riekeles

HØST 2010

ILOS

Directrice de mémoire : Karin Gundersen

A la mémoire de mes parents

TABLE DES MATIÈRES

I. Introduction.....	5
II. Contexte philosophique.....	8
1. <i>Temps et récit</i> de Paul Ricœur : le temps de l'âme et le temps du monde.. ..	8
2. La conception du temps de Giono.....	14
2.1 Giono philosophe.....	14
2.2 L'œuvre dite de la première manière : « la rondeur des jours ».....	16
2.3 Les œuvres de la maturité : l'instant gionien.....	17
III. Analyse des textes.....	20
1. <i>Noé</i>	20
1.1 Narratologie.....	21
1.2 Poétique.....	33
1.3 Conclusion.....	49
2. <i>L'Iris de Suse</i>	50
2.1 Narratologie.....	50
2.2 Poétique.....	59
2.3 Conclusion.....	79
IV. Bilan	81
Bibliographie	86

I. INTRODUCTION

Au premier abord la problématique du temps ne semble pas coïncider avec une idée bien établie dans la critique littéraire et chez le public, à savoir celle que Giono était avant tout un poète du monde sensible c'est à dire matériel, tangible. On l'a souvent caractérisé comme « poète de l'espace » ; ainsi, l'observation de Robert Ricatte dans sa préface aux *Œuvres romanesques complètes* de Giono¹ :

Et d'abord c'est le monde de la matière : Giono la voit comme personne ne l'a vue. Lorsqu'il parle de « vision du monde » et de « réalisme », il faut se situer, jusqu'à s'y engluer, dans l'espace....Giono est l'homme de l'espace, et des formes de cet espace ; .

Dans cette perspective il semblerait intéressant d'étudier si l'œuvre réfléchit aussi la préoccupation du temps. Certes, tout ouvrage littéraire est concerné par la problématique du temps, ne serait-ce que par la durée de la lecture. En outre se révèle la temporalité du récit. Tout récit étant en quelque sorte une reconstruction d'évènements fictifs ou réels passés, cela implique un agencement de la chronologie, une structuration de la durée. Cependant Giono est un écrivain à double fond, par delà les évènements concrets et leur présentation sensuelle se laissent deviner les questions fondamentales de l'existence. Dans son œuvre se révèle une vérité qui est plurielle. La mort, le mal, la perspective du néant sont des thèmes récurrents. L'écriture semble être un moyen de conjurer ce néant. Il ne serait donc pas étonnant qu'une conception personnelle du temps se manifeste dans ses romans. Assurément, les critiques n'ont pas ignoré cette dimension de son œuvre mais nous avons trouvé intérêt à analyser plus particulièrement les deux romans *Noé* et *L'Iris de Suse* sous l'angle d'une thématique temporelle.

Le terme de *Chronique*, employé pour regrouper certains de ses romans d'après-guerre, annonce déjà le thème de la temporalité. Les *Chroniques* sont historiquement situées au XIXe et XXe siècles avec des glissements d'un siècle à l'autre. D'un point de vue esthétique Giono avait souhaité « composer un opéra-bouffe de la façon la plus libre. ». Cela annonce une liberté d'esprit par rapport au traitement classique du temps qui dans la plupart des cas est linéaire. Ainsi, dans *Noé*, est évoqué le problème des « ...histoires à la queue-leu-leu, sans truquage, ni malice ». ² Giono semble donc concerné par différents aspects de la temporalité, ceux-ci n'étant pas limités à un temps linéaire et chronologique.

¹ *Œuvres romanesques complètes* de Jean Giono, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, I, p. IX-X.

² *Noé* [1948], Paris, Gallimard, « Folio », 2007, p. 43.

En littérature, particulièrement celle du XX^e siècle, la perception du temps et de l'espace, dimensions essentielles de la vie humaine, a souvent été évoquée d'une manière permettant d'explorer les possibilités dans le domaine du subjectif, de l'imaginaire. Chez Giono, autant dans ses œuvres dites de « la première manière » où prédomine un lyrisme bucolique que dans les *Chroniques* dans lesquelles l'homme et ses tares prennent une place plus accusée, l'espace est relaté dans un style qui transfigure le réel. L'auteur décrit tout particulièrement sa démarche dans *Noé*, où pour ainsi dire l'espace se déréalise, se déconstruit pour prendre une dimension insubstantielle, magique.

Le temps est certainement insubstantiel, transparent, invisible. Dans sa *Critique de la raison pure*, au chapitre intitulé *Esthétique fondamentale*, Kant définit l'espace et le temps comme des formes indispensables à toute connaissance, en commençant par les perceptions et représentations élémentaires, mais le temps n'apparaît pas ; il est une condition de l'apparaître. La question se pose alors de quelle façon le temps apparaît-il lorsqu'il est traité en littérature. Dans *Esthétique et théorie du roman* Mikhaïl Bakhtine procède à une étude historique du processus qui a permis à la littérature de prendre conscience du temps et de l'espace et de l'homme qui s'y révèle. Il appelle « *chronotope* (« temps-espace ») la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature »³. Ce terme exprime l'indissolubilité de l'espace et du temps et, poursuit-il :

Dans le chronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret [...] Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps. Cette intersection des séries et cette fusion des indices caractérisent, précisément, le chronotope de l'art littéraire [...] c'est le temps qui apparaît comme principe dominant des œuvres littéraires. En tant que catégorie de la forme et du contenu, le chronotope établit aussi [...] l'image de l'homme en littérature, image toujours essentiellement spatio-temporelle.⁴

La catégorie du *chronotope* semble particulièrement pertinente pour l'objet de notre recherche. La spatialité constituant un motif élaboré par Giono il serait intéressant et sans doute fructueux de concentrer l'attention sur son autre versant : la temporalité.

Pour traiter la question posée ci-dessus nous avons choisi d'analyser deux textes qui semblent illustrer le thème de la temporalité dans des applications différentes.

Le premier, *Noé*, se caractérise par une désagrégation du temps. En effet, le narrateur y

³ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, « Tel », 1978 pour la traduction française, p.237.

⁴ *Ibid.* p. 237-238.

développe, dans une longue méditation intérieure, où il donne libre cours à son imagination, sa propre représentation du réel. Le grand thème est la déréalisation de l'espace mais parallèlement semble avoir lieu une déréalisation du temps. Celui-ci est insaisissable, les histoires et les points de vue sont imbriqués les uns dans les autres, le présent, le passé et le futur sont entremêlés et le récit semble vouloir tenter de représenter la simultanéité.

Dans *L'Iris de Suse*, se présente l'idée du temps recréé et de l'invention du zéro. Le protagoniste, Tringlot, en fuite devant des anciens compagnons de brigandage, se joint à des bergers en transhumance et accomplit une sorte de voyage de formation. La théâtralisation du monde, le monde-spectacle ainsi que l'existence et la fascination du néant se révèlent à Tringlot par la rencontre de personnages baroques, entre autres le naturaliste Casagrande qui reconstruit des squelettes d'animaux. L'iris de Suse, un petit os sans fonction particulière, symbolise le « zéro de l'infini ». A la fin de son parcours initiatique Tringlot investit le temps de l'avenir dans l'Absente par un amour inconditionnel et semble, par là, tenter d'embrasser l'Etre ou l'infini. La problématique du temps, se rapportant au présent, au passé et au futur, à l'infini et au néant est un des thèmes majeurs de ce dernier roman de Giono.

Ces deux œuvres seront étudiées en comparaison avec le récit linéaire classique, c'est à dire comment Giono traite-t-il la temporalité par rapport à la linéarité d'un récit traditionnel ? Le temps se présente-t-il comme linéaire ou circulaire (cyclique) ? Comment la durée, la simultanéité, l'insaisissable sont-ils représentés ? Quel est le rapport du personnage au temps ? L'analyse aura deux visées : D'abord voir comment une conception du temps chez Giono se manifesterait au niveau des thèmes exposés par les deux romans. Ce sera en premier lieu une optique existentielle et psychologique, c'est à dire la relation entre le temps et l'être humain (narrateur, personnages). La deuxième optique concernera l'accomplissement littéraire, ainsi seront étudiées les manifestations de la temporalité dans le texte. Tout d'abord au niveau structurel, formaliste, où les apports de la narratologie seront pertinents. Ensuite nous verrons comment Giono, par l'intermédiaire de son langage poétique, communique au lecteur sa propre perception du temps.

Concernant l'approche existentielle, nous nous contenterons d'exposer brièvement quelques penseurs choisis pour leurs réflexions sur le temps, réflexions qui a priori semblent pertinentes pour l'étude de *Noé* et de *L'Iris de Suse*. Ricœur, ainsi qu'Augustin et Heidegger, tels que ces deux derniers sont présentés dans *Temps et récit*⁵, sont ces auteurs.

⁵ Paul Ricœur, *Temps et récit*, tomes I,II,III,[1983, 1984, 1985], Paris, Seuil, « Points », 1991.

Pour l'approche narratologique seront employés les concepts et catégories de Genette dans *Discours du récit*⁶.

Mon hypothèse de lecture sera la suivante : Les deux œuvres étudiées manifestent chacune sa conception particulière du temps, qui se révèle au lecteur grâce à l'art d'écrire de Giono. Nous pouvons ainsi parler d'une poétique du temps.

Le chapitre suivant (II) exposera le contexte philosophique. En premier lieu (1) seront présentées quelques réflexions sur le temps : la thèse de Ricœur sur le cercle temps-récit, les apories du temps constatées par Augustin, la théorie de Heidegger basée sur la phénoménologie du temps, la théorie de la triple mimésis et celle de la polarité du temps de l'âme et du temps du monde telles qu'elles ont été exposées par Ricœur ainsi que les réflexions de ce dernier sur les contributions du récit de fiction à résoudre poétiquement les apories révélées par la spéculation philosophique. Ensuite (2), l'interrogation portera sur une éventuelle conception du temps chez Giono telle qu'elle apparaît dans l'ensemble de son œuvre.

Viendra ensuite le chapitre qui procèdera à l'analyse des œuvres proposées (III). D'abord *Noé* (1) puis *L'Iris de Suse* (2). Chacune de ces œuvres seront examinées sur un plan narratologique et poétique et sera simultanément étudiée leur corrélation à une éventuelle conception particulière du temps. Une conclusion sera apportée à la fin de chacune de ces études.

Le dernier chapitre (IV) présentera un bilan.

II. CONTEXTE PHILOSOPHIQUE

1. *Temps et récit* de Paul Ricœur : le temps de l'âme et le temps du monde

La question philosophique posée par la narration est celle des rapports entre le temps du récit et le temps de la vie et de l'action effective. Paul Ricœur, influencé par la phénoménologie de Husserl, choisit une approche phénoménologique et herméneutique au problème du temps. L'essai *Temps et récit* lie la réflexion philosophique sur la nature du récit à une approche linguistique et poétique. Pour Ricœur le récit représente une synthèse de l'hétérogène. Il réalise une synthèse du temps, d'une succession de moments quelconques, il

⁶ Gérard Genette, *Discours du récit*, [1972, 1983], Paris, Seuil, « Points », 2007.

fait une « histoire ». La thèse développée au fil des trois volumes de *Temps et récit*, est qu'il existe une connexion significative entre la fonction narrative et l'expérience humaine du temps.

Dans la première partie de *Temps et récit* (tome I), intitulée *Le cercle entre récit et temporalité*, Ricœur prend comme point de départ le caractère temporel de l'expérience humaine. Il formule ainsi sa thèse : « Le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative ; en retour le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle. »⁷. Sa thèse de la réciprocité entre narrativité et temporalité sera étayée par la présentation de deux théories historiques situées de chaque « côté » du cercle : Les réflexions sur les paradoxes du temps exprimées par Saint Augustin dans le livre XI des *Confessions* et la théorie de l'intrigue d'Aristote présentée dans sa *Poétique*. Ricœur se propose d'extraire de la *Poétique* d'Aristote le modèle de mise en intrigue qui sera étendu à toute composition appelée narrative. A cette fin il emploie le concept de la *mimèsis* tel qu'il est entendu par Aristote, c'est à dire une représentation d'action. Le *muthos* tragique est compris comme l'agencement des faits. Il existe une corrélation entre *mimèsis* et *muthos*. La *Poétique* construit une théorie de l'intrigue dramatique basée sur « la synthèse de l'hétérogène ». Le *muthos* prend en considération les éléments disparates d'une action pour arriver à ce qu'Aristote appelle *la composition réglée d'une fable*. L'ordre triomphe sur le désordre, la concordance prime sur la discordance.

La conception du temps selon Augustin est marquée par la discordance qui régit notre expérience du temps. En recroisant les analyses du temps chez Augustin avec celle du *muthos* d'Aristote, Ricoeur établit ce qu'il appelle un principe formel de discordance concordante qui s'applique à la mise en intrigue.

Le livre XI des *Confessions* de Saint Augustin est une méditation sur les paradoxes du temps. L'aporie fondamentale est celle de l'être ou du non-être du temps. Car ne peut être mesuré que ce qui *est*. L'argument sceptique en est que le temps n'a pas d'être puisque le futur n'est pas encore, que le passé n'est plus et que le présent ne demeure pas. Pourtant le langage atteste le fait de la mesure. Nous disons un temps long etc. Mais c'est seulement la longueur du passé et du futur qui est ainsi exprimée. Le présent ne peut se définir que comme la plus petite fraction indivisible, comme présent-instant, présent ponctuel, il n'a pas d'espace, s'il avait quelque extension il chevaucherait le passé et le futur. Ce que nous mesurons c'est le

⁷ Paul Ricœur, *op.cit.*, tome I, 1991, p.17

futur et le passé. Ainsi se présentent les notions de prévision et de narration qui impliquent une attente et une mémoire. La réflexion aboutit de la sorte à la notion de triple présent : la mémoire et l'attente, sous la forme d'images-empreinte et d'images-signes, sont incluses dans un présent élargi qui n'est ni le passé, ni le futur, ni le présent ponctuel. « Peut-être pourrait-on dire au sens propre : il y a trois temps, le présent du (*de*) passé, le présent du (*de*) présent, le présent du (*de*) futur. Il y a en effet dans (*in*) l'âme, d'une certaine façon, ces trois modes de temps, et je ne les vois pas ailleurs (*alibi*). »⁸. Ricœur remarque ici que cette « vision » constitue un noyau phénoménologique pour toute l'analyse. Contrairement à Aristote, Augustin renonce à mesurer le temps par le mouvement des astres ou par l'unité que représente le jour. Le temps est plutôt la mesure du mouvement que le mouvement lui-même. En ce point Augustin se représente la mesure du mouvement de l'âme humaine et conclut que l'extension du temps ne peut être que la distension de l'âme (de l'esprit), la *distentio animi*. Aussi bien le passé que le futur sont mesurés *dans le présent* à l'aide de la mémoire. La longueur est probablement la longueur de la distension de l'âme, qui est une longueur mentale. C'est dans l'âme à titre d'impression que l'attente et la mémoire ont de l'extension. Mais l'impression est dans l'âme pour autant que l'esprit agit, c'est à dire attend, fait attention et se souvient. L'attention requise est appelée « intention présente » (*intentio praesens*), le transit par le présent est devenue une transition active. Le présent change de sens : ce n'est plus un point, même pas un point de passage, c'est une intention présente. La distension consiste alors en une dialectique des trois présents. La distension de l'âme déchire en quelque sorte la concordance du triple présent. L'intention présente est éclatée en ce sens que l'activité de l'esprit est tendue en des directions opposées (attente, mémoire et attention). Pour citer Ricœur : « Ainsi voit-il la *discordance* naître et renaître de la *concordance* même des visées de l'attente, de l'attention et de la mémoire. »⁹

Cette conception du temps chez Augustin qui porte à la fois sur la multiplicité et le déchirement du présent semble apporter une explication psychologique aux paradoxes du temps et traduit une expérience vive du temps. Elle annonce la conception phénoménologique moderne.

⁸ Cité par Paul Ricœur, *ibid.*, p. 32.

⁹ *Ibid.*, p. 49.

Selon la thèse de Ricœur, le récit comporte trois rapports « mimétiques » : au temps agi et vécu, au temps propre de la mise en intrigue, au temps de la lecture, appelés respectivement mimèsis I, mimèsis II et mimèsis III.

La mimèsis I représente la temporalité effective du vécu. Elle implique une compréhension déjà constituée du monde et de l'action qui est manifestée par le langage. Selon Ricœur, Augustin a ouvert la voie à une investigation de la structure la plus primitive de l'action en révélant la structure discordante-concordante du temps par ses réflexions sur le triple présent et l'éclatement de ses trois composantes dans la *distentio animi*. Mais la phénoménologie de l'action peut faire avancer plus loin la compréhension des caractères temporels sur lesquels le temps narratif bâtit ses configurations. L'étude de la temporalité de Heidegger dans *Sein und Zeit* est dans cet ordre d'idées significative.

Pour Heidegger, le *Dasein* est le « lieu » où l'être que nous sommes est constitué par sa capacité de poser la question de l'être et du sens de l'être. La thématique du Souci (*Sorge*) permet, en puisant dans des descriptions empruntées à l'ordre pratique, de dévoiler la structure de l'être-au-monde plus fondamentale que toute relation de sujet à objet.

La réflexion sur le temps de Heidegger est organisée hiérarchiquement : La forme la plus originaire et authentique de l'expérience du temps est la *temporalité* (*Zeitlichkeit*) qui est une dialectique entre être-à-venir, ayant-été et rendre-présent où le temps est entièrement désubstantialisé et figure comme unité éclatée de ces trois extases temporelles. Cette dialectique est la constitution temporelle du Souci (*Sorge*). Dans cette temporalité fondamentale l'être-pour-la-mort impose le primat du futur sur le présent. Un deuxième niveau est appelé *historialité* (*Geschichtlichkeit*) marqué par l'extension du temps entre la naissance et la mort, et le déplacement de l'accent du futur sur le passé. Enfin en troisième rang vient l'*intra-temporalité* (*Innerzeitlichkeit*), comme ce « dans » quoi nous agissons quotidiennement. Pour Ricœur, l'intérêt que présente cette dernière structure réside dans les traits qui la constituent, par ces traits, elle se distingue de la représentation linéaire du temps, représentation que Heidegger qualifie de conception « vulgaire » du temps.

L'intra-temporalité est définie par une caractéristique de base du Souci impliquant que la condition d'être jeté parmi les choses tend à rendre la description de notre temporalité dépendante de la description des choses de notre Souci. Ce trait réduit le Souci aux dimensions de la préoccupation. Pour discerner les caractères proprement existentiels Heidegger s'adresse à ce que nous faisons et disons à l'égard du temps. C'est le langage, avec sa réserve de significations usuelles qui empêche la description du Souci, sous sa modalité de

la préoccupation, de devenir la proie de la description des choses du Souci. « Dire-maintenant, écrit Heidegger, est l'articulation dans le discours d'un *rendre-présent* qui se temporalise en union avec une attente qui retient »¹⁰. Dans certaines circonstances pratiques cette interprétation peut dériver dans la direction de l'interprétation du temps linéaire : dire-maintenant (le temps) devient synonyme de lire l'heure à l'horloge. Cependant, pour Heidegger, tant que l'heure et l'horloge restent perçues comme des dérivations du jour, qui lui-même relie le Souci à la lumière du monde, dire-maintenant retient sa signification existentielle. Cette analyse de l'intra-temporalité opère ainsi une rupture avec la représentation linéaire du temps entendue comme simple succession de « mainteneurs » ponctuels dont les intervalles sont mesurés par nos horloges..

La mimésis II est bâtie sur la compréhension déjà constituée de l'action, représentée par la mimésis I. Elle est formée par l'opération de configuration constitutive de la mise en intrigue qui est une configuration textuelle (auteur). Selon Ricœur elle établit une médiation entre la mimésis I (l'amont du texte) et la mimésis III (l'aval du texte). Cette dernière représente la refiguration par la réception (lecteur). La mimésis II met en évidence la dynamique de la mise en intrigue qui selon Ricœur est la clé du rapport entre temps et récit. Ricœur souhaite montrer le rôle médiateur de ce temps de la mise en intrigue entre les aspects temporels préfigurés dans le champ pratique et la refiguration de notre expérience temporelle par ce temps construit. A l'instar du récit historique, mais par une information plus sophistiquée, particulièrement lorsqu'il prend la forme du roman, le récit de fiction nous permet de voir la manière dont le récit configure le temps pour finalement le refigurer.

Dans le deuxième tome de *Temps et récit*, intitulé *La configuration dans le récit de fiction*, Ricœur soutient qu'il n'est pas d'analyse structurale du récit qui ne soit pas basée sur une phénoménologie implicite ou explicite de l'action. Les « structures profondes » sont statiques et ne parviennent pas à rendre compte de la dimension temporelle du récit qui est primordiale pour l'intrigue, celle-ci étant dépendante du changement. Il porte ainsi une critique sur la narratologie, celle-ci se limitant à l'étude formelle des techniques narratives et ne prenant pas en compte « la *visée* qui porte le texte au delà de lui-même, vers une expérience, feinte sans doute, mais néanmoins irréductible à un simple jeu avec le temps »¹¹ Ricœur se réfère à ce que Goethe appelait *Zeiterlebnis*, l'expérience temporelle que la narratologie met hors jeu en ne rendant pas justice à l'expérience fictive que le narrateur-

¹⁰ Cité par Paul Ricœur, *ibid.*, p.123.

¹¹ Paul Ricœur, *Temps et récit*, tome II, Paris, Seuil, « Points », 1991, p. 164.

héros fait du temps dans ses dimensions psychologiques et métaphysiques. Les analyses « des jeux avec le temps » ont conduit Ricœur à leur donner une finalité qui serait celle d'articuler une *expérience* du temps, une expérience *fictive* qui a pour horizon le monde du texte.

Dans le tome III de *Temps et récit*, intitulé *le temps raconté*, Ricœur définit le temps comme constitué par deux ordres incommensurables, le temps de l'âme et le temps du monde. Il appelle le premier *temps phénoménologique*. C'est un temps psychologique, le temps subjectif de l'âme et de l'intériorité, thématique pour la première fois par Augustin. Il est celui que nous ressentons, il se déroule entre un début et une fin, il est linéaire. Le second est le *temps cosmologique* qui est le temps objectif de la nature, le temps du retour et du recommencement. Ce temps a été évoqué par les anciens philosophes comme Plotin et Héraclite ainsi que dans le *Timée* de Platon. Il a été décrit par Aristote au Livre IV de la *Physique* comme le temps du monde, celui qui nous entoure sans que l'âme ait la puissance de l'engendrer. Pour Aristote le temps est « quelque chose du mouvement »¹², une succession d'instants ponctuels impliquant un avant et un après. En prenant en compte la théorie d'Aristote, le temps cosmologique semble donc être aussi bien un temps physique linéaire qu'un temps cyclique. Pour Ricœur le temps de l'âme et le temps du monde sont en contradiction, ils représentent une aporie¹³. Pourtant ces temps sont profondément unis dans l'homme dont la vie avance inexorablement de la naissance à la mort, sans retour possible en arrière, alors que les rythmes biologiques le relient au temps de l'éternel retour. Une des fonctions de l'histoire est de servir de relais, de tiers-temps entre ces deux ordres. Ainsi pour ne pas vivre de façon conflictuelle son appartenance à ces deux types de temps, l'homme a instauré toute une série de connecteurs de l'un à l'autre. Le calendrier est ainsi un moyen d'introduire des cycles dans ce qui est avancé : « Le temps calendaire est le premier pont jeté par la pratique historique entre le temps vécu et le temps cosmique. Il constitue une création qui ne relève exclusivement d'aucune des deux perspectives sur le temps : s'il participe de l'une et de l'autre, son *institution constitue l'invention d'un tiers temps* »¹⁴. Toutes les unités de mesure du temps sont autant de moyens de faire apparaître de la répétition dans ce qui ne peut être vécu que sur le mode d'un écoulement irrémédiable. C'est ce que Ricœur appelle le temps monumental. L'exemple en est donné par les coups de l'horloge qui marquent le déroulement de la journée de *Mrs. Dalloway*, une des œuvres analysées par Ricœur et qui,

¹² Paul Ricœur, *Temps et récit*, tome III, Paris, Seuil, « Points », 1991, p. 27.

¹³ *Ibid.*, p. 42.

¹⁴ *Ibid.*, p. 190. C'est l'auteur qui souligne.

selon lui, représente une « fable sur le temps ». Le tiers temps peut aussi se manifester par l'idée des générations et de leur succession dans le temps, les documents et traces.

La contribution de la fiction à résoudre l'antagonisme entre le temps de la conscience et le temps du monde, une des apories qu'expose l'étude philosophique de Ricœur, est représentée par ce qu'il appelle « les variations imaginatives sur le temps »¹⁵. Dans le récit historique, la réinscription par l'histoire du temps vécu sur le temps du monde, constitue un invariant. La fiction réplique à cet invariant en explorant « des *traits non linéaires du temps phénoménologique* que le temps historique occulte en vertu même de son enchâssement dans la grande chronologie de l'univers. »¹⁶. Et « ...C'est dans la littérature de fiction principalement que sont explorées les innombrables manières dont l'*intentio* et la *distentio* se combattent et s'accordent. En cela cette littérature est l'instrument irremplaçable d'exploration de la concordance discordante que constitue la cohésion d'une vie.»¹⁷.

L'hypothèse centrale de *Temps et Récit* est que le « temps raconté » constitue le médiateur entre le « temps du monde » et le « temps de l'âme ». Ricœur écrit que

[...] la spéculation sur le temps est une rumination inconclusive à laquelle seule réplique l'activité narrative. Non que celle-ci résolve par suppléance les apories. Si elle les résout, c'est en un sens poétique et non théorique du terme.¹⁸.

Toutes les dimensions du temps, sa relation à l'éternité et son rapport avec la mort reçoivent du récit une chair que la philosophie ne peut atteindre que par des moyens conceptuels. Il revient au lecteur de « refigurer » le monde du texte auquel se réfère l'œuvre.

2. La conception du temps de Giono

2.1 Giono philosophe

La question qui se pose est de savoir si Giono était particulièrement concerné par l'énigme du temps en tant que dimension essentielle de l'expérience humaine. Christine Ranaud, dans *Giono philosophe*¹⁹, écrit :

[S']il est désormais courant de voir en Giono un écrivain baroque et flamboyant exprimant dans ses œuvres une conscience tragique du temps et de la vie [...]. En effet toute l'œuvre de cet écrivain au-delà des apparences, est réflexion sur les passions, la servitude des hommes et l'incertaine et aride conquête d'une liberté intérieure qui est promesse de bonheur et de beauté²⁰.

¹⁵ *Ibid.*, p. 229-251.

¹⁶ *Ibid.*, p. 237. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁷ *Ibid.*, p. 248-249.

¹⁸ Paul Ricœur, *op.cit.*, tome I, p. 24.

¹⁹ Christine Ranaud, *Giono philosophe*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2002.

²⁰ *Ibid.*, p. 19.

La mort, la finitude de l'existence et le vertige du néant sont des leitmotifs de l'œuvre entière et la question du temps semble étroitement liée à ces thèmes récurrents. Dans *Jean Giono, le corps à l'œuvre*²¹, Alain Romestaing reprend la formule de Robert Ricatte citée ci-dessus p.1, concernant la spatialité chez Giono et pose le problème de la présence de la thématique temporelle dans l'œuvre. En réponse à Marcel Neveux qui, dans *Giono ou le bonheur d'écrire*²², lit l'œuvre de Giono selon les catégories de la spatialité et l'oppose à Proust considéré comme champion de l'approche littéraire du temps, Romestaing écrit :

Cependant, on peut s'attendre tout d'abord, très simplement, à ce qu'une œuvre aussi riche que celle de Jean Giono ne passe pas sous silence une dimension cruciale de l'expérience humaine: Marcel Neveux est le premier à montrer que Giono est loin d'être étranger aux interrogations proustiennes sur le temps, et notamment à l'expérience de la mémoire involontaire. Ensuite, on peut également s'attendre à ce que la spatialité ne puisse être envisagée sans tenir compte de la temporalité²³.

La critique s'est longtemps attachée à séparer l'œuvre de Giono en deux phases, étant entendu qu'il n'existe pas de clivage profond et qu'une continuité se laisse deviner. La « première manière », caractérisée comme « lignée panique » regroupe les œuvres d'avant-guerre. Celles-ci expriment les rapports de l'homme à la nature, chantant la beauté des paysages mais également leur influence parfois maléfique sur les hommes qui sont destinés à y vivre. La « seconde manière » est marquée par un tournant, à la fois dans les thèmes et par ses mutations esthétiques. Giono, désillusionné par les expériences de la guerre et par ses déboires personnels, ne dépeint plus seulement l'homme comme un être aux prises avec les forces de la nature mais comme un sujet confronté à sa propre subjectivité et à sa destinée irrémédiable. Cette phase de l'œuvre est marquée par une distanciation ironique et révèle ce que Jean François Durand appelle, dans son ouvrage *Les métamorphoses de l'artiste*, « un désenchantement des êtres et de l'univers » par opposition aux romans de « L'Epos idyllique »²⁴.

Dans cette perspective, étudier la question de la temporalité de l'ensemble de l'œuvre incite à suivre un chemin chronologique où se révéleraient tout au long du parcours les manifestations et le développement de la conception du temps de l'auteur.

²¹ Alain Romestaing, *Jean Giono, le corps à l'œuvre*, Paris, Ed. Champion, 2009

²² Marcel Neveux, *Jean Giono ou le bonheur d'écrire*, Monaco, éditions du Rocher, 1990.

²³ Alain Romestaing, *op. cit.*, p. 202-203.

²⁴ Jean-François Durand, *Les métamorphoses de l'artiste. L'esthétique de Jean Giono*. Université d'Aix en Provence, PUP, 2000.

2.2 L'œuvre dite de « la première manière » : « La rondeur des jours »²⁵

Le « premier Giono » est celui des « romans paysans ». Les personnages sont essentiellement des paysans, des journaliers, des bergers. La vie est monotone, les gestes sont répétitifs, la destinée humaine est profondément ancrée dans le cycle naturel : naissance, vie, mort, ainsi que dans le rythme des saisons. Dans *Esthétique et théorie du roman*, Bakhtine analyse le « chronotope » que l'on retrouve dans le genre de roman qu'il appelle le roman-idylle, ainsi que dans le roman régionaliste, et écrit :

L'unité de lieu rapproche et confond le berceau et la tombe [...] ; l'enfance et la vieillesse [...] ; le mode de vie des générations qui ont vécu au même endroit, dans des conditions identiques et ont vu les mêmes choses. Cette atténuation de toutes frontières du temps, déterminée par l'unité de lieu, contribue de façon substantielle à créer le rythme cyclique du temps qui caractérise l'idylle²⁶.

Cette idée du temps cyclique, circulaire se reflète à travers toute l'œuvre « paysanne » de Giono. Giono écrit lui-même en 1943-1944 dans la *Préface aux Pages immortelles de Virgile* :

Le jour marche vers son achèvement logique et je me réjouis d'assujettir ma vie à ces lois magistrales qui règlent l'élancement du soleil et sa lente retombée derrière les collines. Je fais moi-même, dans ce temps perpétuellement recourbé comme un arc, mes fruits, mon pain et mon vin²⁷.

Parallèlement, Giono semble également concerné par une fusion de ses personnages avec la durée. Cette durée est comme le note Alain Romestaing²⁸, à entendre au sens bergsonien, c'est à dire comme le flux continu du temps tel qu'il est appréhendé par l'intuition, l'instant étant une illusion, une fragmentation arbitraire du temps²⁹. Le personnage de Bobi, par exemple, dans *Que ma joie demeure*,

est celui qui est capable de se libérer de l'aliénation d'une existence étroite pour retrouver la juste mesure des choses, et surtout le bon rythme en harmonie avec la durée du monde³⁰.

La pensée de Giono semble ici rejoindre la philosophie d'Héraclite établissant que tout est en un flux perpétuel.

²⁵ Titre de nouvelle dans le recueil *L'eau vive*, Paris, Gallimard, 1943

²⁶ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 368.

²⁷ Jean Giono, *Préface aux Pages immortelles de Virgile*, publiée en 1947 et rééditée dans les *Cahiers Giono*, Paris, Gallimard, 1986, sous le titre de *De Homère à Machiavel*, p. 42.

²⁸ Alain Romestaing, *op. cit.*, p. 201

²⁹ *Ibid.*, p.206

³⁰ *Ibid.*, p. 205

Les instants artificiels de la fragmentation mécanique ou scientifique du temps représentent l'autre versant de « l'idylle pastorale ». Bakhtine observe dans *Esthétique et théorie du roman* que

Dans certaines idylles du XVIII^e siècle, le problème du temps devient une conception philosophique. Le véritable temps organique de la vie idyllique est juxtaposé au temps vain et émiétté de la vie urbaine, voire au temps historique³¹.

Ainsi, dans la nouvelle de Giono « Destruction de Paris », dans le recueil *Solitude de la pitié*, l'on voit

D'un côté un individu prisonnier d'instantanés dérisoires, d'une fragmentation artificielle et mortelle du temps, de l'autre la lenteur continue de la terre, le rythme de la nature³².

Après la publication de *Que ma joie demeure* en 1935, Giono explore plus profondément le thème de l'homme « idyllique » et devient pour certains un maître à penser, ce sera l'époque des rencontres au *Contadour* et celle des *Ecrits pacifistes*. Par ses lectures approfondies de Machiavel et de Nietzsche, Giono s'intéressera à la théorie politique et aux manifestations de la volonté de puissance et l'on pourra observer dans ses œuvres des années trente un antihistoricisme qui ne croit plus à une évolution de l'humanité dans le sens du progrès. Par réaction, Giono se tournera en quelque sorte vers un âge d'or, « l'ancien temps », et puisera dans les souvenirs enchantés de son enfance.

Le Chant du Monde, publié en 1934 illustre ce refuge dans l'intemporel. Selon Durand, Giono, dans un entretien avec Pierre Citron, insistera sur le côté volontairement intemporel de son récit :

Je voulais sortir tout à fait de la géographie et du temps et voilà pourquoi c'était volontairement intemporel et volontairement imprécis dans la géographie³³.

2.3 Les œuvres de la maturité : « l'instant gionien »

Dès 1938 l'œuvre de Giono semble marquer un bouleversement. La critique s'est accordée pour dire qu'elle prend un recul par rapport au monde, recul qui sera accentué dans les années d'après-guerre où Giono se replie sur ses seules activités d'écrivain. Cette distanciation implique une séparation de ses personnages avec le monde, leur psychologie devient plus accusée. Le récit est régi par des points de vue enracinés dans des subjectivités différentes. Les protagonistes sont minés par l'ennui de l'existence et se débattent avec le néant. De même devient plus significatif le thème du mal.

³¹ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 370.

³² Alain Romestaing, *op. cit.*, p. 204.

³³ Cité par Jean-François Durand in *Giono, le jeu du condottiere*, Aix-en-Provence, Edisud, 2007, p. 166.

Comme dans les premières œuvres, les personnages sont souvent des errants mais le thème de la fuite et de la marche semble ici prendre une plus grande portée. En témoignent les récits tels que *Les Grands Chemins*, *Le Hussard sur le toit*, *L'Iris de Suse* et *Le Déserteur*. Certes le thème de la fuite illustre la distanciation des personnages par rapport au monde environnant, leur parcours est essentiellement libre, sans recherche de finalité particulière. Le narrateur des *Grands Chemins* ne cherche pas le bonheur, il le rencontre en passant. Il semble ainsi vivre dans un éternel présent et proclame, à la fin du récit, sa capacité d'oubli et sa volonté de se séparer du passé.

Ici encore nous pouvons retrouver un chronotope de Bakhtine : celui de la route :

Sur la "grande route" se croisent au même point d'intersection spatio-temporel les voies d'une quantité de personnes [...]. Il semble qu'ici le temps se déverse dans l'espace et coule (en formant des chemins), d'où une si riche métaphorisation du chemin et de la route [...] le noyau initial, c'est le cours du temps ³⁴.

Cette distanciation par rapport au monde se manifeste aussi par une autre approche qui est explorée dans l'œuvre, la voltige pardessus le vide, le jeu du néant.

Nombreux sont les personnages des romans qui réalisent que le monde est un simple décor, un leurre, derrière lequel il n'y a rien. Ainsi mis en face de leur insignifiance au regard de l'infini qui est néant, ils se précipitent dans l'abîme. Ces protagonistes sont des héros de la démesure ; ne trouvant pas de remède dans l'amour, la conjuration du destin ou le divertissement, ou bien ils disparaissent (Madame Numance dans *Les Ames fortes*, Julie et Léonce dans *Le Moulin de Pologne*) ou bien ils se tuent (Langlois dans *Un roi sans divertissement*, la baronne dans *L'Iris de Suse*). Il semble qu'en s'élançant ainsi vers le gouffre de l'univers ces personnages tentent de maîtriser le temps, en un instant figé dans une immobilité absolue. Ce qui impliquerait une sorte de possession de cet instant sous la forme d'une ex-tase hors de l'espace et du temps. Ce vertige métaphysique se manifeste aussi chez des personnages ne choisissant pas ces extrêmes mais illustrant par eux-mêmes la vacuité : comme l'Artiste des *Grands Chemins*, ou Pauline dans *Mort d'un personnage*. Ces derniers choisissent en quelque sorte « l'envers du monde », écrit Romestaing³⁵ [...] et s'évertuent à habiter une autre réalité, un anti-monde »³⁶. Nous pourrions ajouter qu'ils représentent une autre façon d'habiter le temps humain. L'Artiste par son jeu de cartes semble le temps d'une seconde miser sur l'être ou le non-être dans un exercice d'équilibre au dessus de l'abîme.

³⁴ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 385.

³⁵ Alain Romestaing, *op.cit.*, p. 282

³⁶ *Ibid.*, p. 283

C'est cela l'instant gionien : « une *précipitation du [sic] néant qui ferait presque croire à la plénitude.* »³⁷.

Le Choléra du *Hussard* représenterait aussi cette précipitation dans le néant, les cholériques en fuyant la mort, la nient et tombent dans l'instant mais cette négativité de l'instant s'inscrit dans une durée,

une durée qui n'est plus à entendre comme plénitude, rythme universel mais au contraire comme un écoulement infernal, l'écroulement incessant de l'être dans le non-être³⁸.

C'est cette durée que semble vivre Pauline dans *Mort d'un personnage*.

La possession de l'instant peut aussi se manifester par l'envers du néant, c'est à dire par la plénitude. Selon Romestaing, « l'infini prend le visage du plein ou du vide selon l'approche des personnages. »³⁹ Même dans le cas de ces désespérés d'infini comme Langlois qui choisissent de se faire brûler la cervelle, le non-être poussé à bout devient de l'être, le vide conduit à une paradoxale plénitude en aboutissant à l'instant.

D'autres personnages, qui apparaissent surtout dans la dernière phase de l'œuvre semblent atteindre à une plénitude que Christine Rannaud assimile à une sagesse presque orientale. A côté de Tringlot nous pouvons mentionner Titus le Long dans *Ennemonde et autres caractères*, Noël Guinard dans *Fragments d'un paradis*, Honorato dans *Cœurs, passions, caractères*, personnages qui vivent parfaitement dans l'instant. Ces personnages vivent en prenant leur temps, et cela en s'installant dans l'instant. Celui-ci est parfaitement détaché du précédent ou du suivant, et la durée emprunte en quelque sorte une plénitude à l'instant qui est le véritable porteur de cette plénitude puisque les personnages sont indifférents au temps pris dans le sens de durée ordinaire, c'est à dire au temps spatialisé.

Après cette brève présentation du parcours de l'écrivain, il apparaît que l'œuvre reflète la problématique du temps d'une manière réfléchie et subtile. Au risque de simplifier, d'autant que diversités et contradictions peuvent se trouver réunies au cours d'une même période ou dans une même œuvre, nous pouvons tracer les grandes lignes suivantes :

Dans l'œuvre « paysanne » qui couvre la période avant la deuxième guerre, le temps semble prendre une dimension circulaire et cyclique. Le sujet s'intègre au monde, sa conception de la durée correspond aux rythmes de celui-ci. L'élan vers la plénitude prend la forme d'une fusion physique avec le monde. L'autre face de cette plénitude est représentée par les instants aliénants d'une vie urbaine mécanisée. Il est certain que la durée est plus

³⁷ *Ibid.*, p. 299. C'est l'auteur qui souligne.

³⁸ *Ibid.*, p. 304.

³⁹ *Ibid.*, p. 304.

importante dans cette partie de l'œuvre que l'instant. Parallèlement on y trouve un refus de l'idée du progrès, du sens de l'histoire et un repli vers le passé. Les œuvres se réfugient dans l'intemporel.

Le tournant de l'œuvre marque, sinon une apparition, du moins une accentuation de la conscience du néant. Alors semble apparaître une certaine préférence pour l'instant. Les personnages, réalisant l'impossibilité d'une fusion avec le monde (la durée) se réfugient dans un refus de celui-ci qui peut prendre la forme d'une ex-tase hors de l'espace et du temps.

« L'instant gionien » est le moment de la découverte conjointe de l'ennui et du divertissement, du néant et de la plénitude. Cet instant pourra être chargé de négativité ou de plénitude, le renoncement devant l'un ou la recherche de l'autre aboutissent au même point, l'instant. Selon ces deux cas et suivant l'approche des personnages la durée peut devenir un temps spatialisé composé de succession d'instants qui entraînent soit un enlèvement dans le néant, l'écroulement de l'être dans le non-être (le choléra), soit un enchaînement de moments chargé de la plénitude de chaque instant.

III. ANALYSE DES TEXTES

Il est entendu qu'entrera ici en jeu la perspective du lecteur, il s'agira d'une interprétation des textes et d'une refiguration opérées indépendamment des éventuelles intentions de l'auteur.

1. *Noé*⁴⁰

Noé est le roman de l'écrivain. Alors que *A la Recherche du temps perdu* relate le chemin de la vocation, *Noé* est le livre de la création qui se propose comme une œuvre dont le sujet principal est sa production en tant qu'œuvre. Il relate une navigation imaginaire, celle de l'auteur-navigateur qui suit « l'aventure de la phrase » (p.116). Un tel voyage implique un parcours dans le temps. Dans son ouvrage *Discours du récit*, Gérard Genette cite cette phrase de Christian Metz, extraite de l'ouvrage *Essais sur la signification au cinéma* :

Le récit est une séquence deux fois temporelle... : il y a le temps de la chose racontée et le temps du récit [...] l'une des fonctions du récit est de monnayer un temps dans un autre temps⁴¹.

⁴⁰ Les citations seront accompagnées de la référence entre parenthèses à la page actuelle de l'édition mentionnée supra, p. 5.

⁴¹ Gérard Genette, *op.cit.*, p 21

Nous allons analyser les manifestations de la temporalité en premier lieu dans une optique narratologique (le squelette) puis dans une optique poétique (la chair). L'approche narratologique est concentrée sur la distribution du temps entre énonciation et énoncé, méthode qui apporte une clé d'interprétation du temps dans la fiction.

1.1 Narratologie

Noé est un récit autodiégétique à focalisation interne en ce qui concerne le héros-narrateur. Grosso modo le récit consiste en réflexions, méditations, associations sur les tenants et aboutissants de l'inspiration de l'écrivain. Ce récit du parcours créatif du narrateur (l'histoire ou la diégèse) est par l'effet des associations entrecoupé de digressions qui constituent de véritables récits dans le récit, des métadiégèses dans la terminologie de Genette.

L'ordre du récit semble au premier abord suivre un chemin chronologique. Le narrateur raconte les circonstances de l'achèvement de son roman *Un roi sans divertissement*, évoque une cueillette d'olives dans un arbre, relate un voyage à Marseille ainsi que son retour à Manosque où il reprend son activité d'écrivain en envisageant la création d'un nouveau roman, *Les Nocés*. Le récit est plus complexe que ce résumé succinct des événements et il présente ainsi de nombreuses anachronies narratives.

Les prolepses sont rares. Nous trouvons certaines prolepses internes homodiégétiques qui jouent le rôle d'annonce. Le narrateur déclare qu'il va parler de son voyage à Marseille au moment de la cueillette des olives (p. 56) ; durant la relation de ce voyage, il observe qu'il va parler ultérieurement de sa rencontre avec le personnage du *Hussard* (p. 164) à l'occasion de sa description du domaine de La Flotte (p.275). Dans les pages qui suivent l'évocation de ce personnage (p. 165-166), le narrateur présente aussi quelques passages de la scène (future) du *Hussard* (le roman n'a pas été publié à la date du récit) qui constituent également une sorte de prolepse. Nous avons aussi l'évocation de l'aile verte (p.171) qui selon le narrateur sera retrouvée plus loin (p.177). Selon Genette « le récit à la première personne se prête mieux qu'aucun autre à l'anticipation du fait de son caractère rétrospectif déclaré qui autorise le narrateur à des allusions à l'avenir et particulièrement à sa situation présente ». Nous voyons ici que les prolepses ne sont pas utiles à cette fin pour le type de récit qui se présente comme un fil d'associations, presque un long monologue intérieur qui la plupart du temps se déroule au présent du narrateur, et qui n'a donc pas besoin de prolepses pour ramener l'histoire à sa situation présente.

Les analepses, par contre, sont nombreuses. Si nous suivons le chemin chronologique des événements, le voyage à Marseille a eu lieu après l'achèvement d'*Un roi sans divertissement* mais avant la cueillette des olives. Cette dernière constitue en quelque sorte une partie de la diégèse où sont enchâssés d'autres récits. Lorsque le narrateur se décide à raconter ce voyage il s'agirait donc d'une analepse de très grande envergure puisqu'elle occupe plus de la moitié du récit (pp. 144-335). On pourrait plutôt parler de métadiégèse. Un séjour à Marseille est également évoqué au moment de la cueillette, à partir d'une association, mais il n'est pas certain que ce séjour ait eu lieu à la même époque que le voyage mentionné ci-dessus. Il est indiqué qu'il a eu lieu fin octobre (p. 103) tandis que le voyage débute en septembre (p. 145). Plus loin, lorsque le narrateur relate le voyage à Marseille il dit avoir « rencontré » *le hussard* au cours d'une journée grise de novembre (p.164). A la fin du récit du voyage, la description des personnages du tramway 54 est dite avoir lieu en été (p.281), saison qui dans le midi à la rigueur peut comprendre septembre et il semble que le narrateur retourne immédiatement à Manosque après la descente au terminus (p.318) La perception du temps reste donc confuse pour le lecteur, il reste incertain si ces passages sont des analepses dans la grande métadiégèse que représente le voyage à Marseille. Le sujet de la diégèse étant l'inspiration créatrice il n'est pas surprenant que ces incertitudes se manifestent au cours du récit. Elles reflètent le caractère primesautier de l'imagination.

D'autres analepses sont plus claires quant à leur portée. Elles sont assez fréquentes tout au long de la diégèse et des métadiégèses. Nous pouvons citer en exemple les souvenirs de l'enfance du narrateur : les informations données par le père sur l'ancien temps, (p. 74 et 152), les promenades en calèche avec le cousin Michel (p.166-167), le souvenir de l'incendie de l'Opéra (p. 244-245) sont des analepses qui ont une amplitude restreinte. D'autres ont une amplitude plus grande comme le récit sur le commissariat de police qui dansait (p.159-163) le séjour au fort Nicolas (pp.168-172) et la narration de la nuit passée dans La Thébaïde (p. 183-201). Ces derniers sont de véritables récits dans le récit.

Nous pouvons noter l'usage de la parenthèse, très fréquent chez Giono, qui remplit parfois le rôle d'analepse : La carte postale représentant Saint Jérôme (p.119) ; le souvenir de la poudre de riz de sa mère (p.176).

Il ressort de ce qui précède que la portée des analepses varie, la distance temporelle par rapport au moment présent de l'histoire pouvant aller jusqu'à l'enfance du narrateur ou bien couvrir une dizaine d'années (le séjour au fort Saint-Nicolas en 1939).

L'emploi fréquent des analepses qui entrent dans le récit par le jeu des associations reflète le caractère d'activité de l'esprit, de méditation ou même de courant de conscience de

la narration. La variation de l'ordre temporel du récit est une illustration des différentes stratifications de la conscience en train de se souvenir, un procédé du roman moderne décrit par Auerbach dans son *Mimésis*⁴². La véritable ligne chronologique (le temps linéaire) consiste en l'écriture du livre, activité que l'auteur-narrateur ne manque pas de rappeler. Ainsi au début : « Ici. commence *Noé*. » (p. 7) ; A la période de la cueillette : « non plus le livre précédent mais celui-ci » (p.54) « pendant que j'écris ce livre-ci » (p. 56) ; « aux premières pages de ce livre » (p. 98) ; formule répétée lorsqu'il entame le récit du voyage à Marseille (p.144); et à la fin : « ...ici finit *Noé*. » (p.378).

A ce stade de l'étude, bien que ne concernant pas la question de l'ordre, nous pouvons aussi mentionner l'utilisation de la métalepse qui, dans la terminologie de Genette, signifie qu'un personnage de fiction vient s'immiscer dans l'existence extradiégétique de l'auteur (ici il s'agit du narrateur donc de l'existence intradiégétique). Selon Genette la métalepse figure l'imagination créatrice (ce qui ne fait pas de doute concernant Giono auteur-narrateur). L'exemple en est la description des personnages d'*Un roi* qui s'introduisent de toutes parts et à tout moment dans la maison de l'auteur-narrateur. La description de ces entrées contribue aussi à déstabiliser la perspective temporelle en jouant sur la double temporalité de l'histoire et de la narration.

Selon Genette, le temps du récit est un pseudo-temps, « en ce sens qu'il consiste empiriquement, pour le lecteur, en un espace de texte que seule la lecture peut (re)convertir en durée ».⁴³ L'examen de la durée consiste à comparer la durée de l'histoire à la durée du récit. La durée d'un récit pouvant difficilement se mesurer, l'analyse de cet élément temporel se ramène à étudier les effets de rythme ou anisochronies, c'est à dire les variations de la vitesse du récit par rapport à la durée des événements de l'histoire (Genette p. 81 et sq.). Ces variations de vitesse peuvent se mesurer en spatialité c'est à dire le nombre de pages par rapport au temps écoulé dans l'histoire (heures, jours, années). Ce procédé manque d'intérêt dans la présente étude, par exemple l'éventuelle observation que le narrateur aurait passé deux heures dans l'olivier et que la description en prenne une centaine de pages ou bien que le voyage à Marseille, décrit en 190 pages, aurait duré deux ou trois semaines, d'autant plus que de telles indications de durée sont absentes de l'histoire. La raison du manque d'intérêt semble surtout en être le caractère non événementiel du roman. Son thème qui est celui du

⁴² Erich Auerbach, *Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, [1946], Paris, Gallimard, « Tel », 1968, p. 534-540.

⁴³ Gérard Genette, *op.cit.*, p.305

romancier à l'œuvre concerne une activité de conscience, le pouvoir créateur de l'imagination, les indications extérieures du temps ne prennent donc pas beaucoup d'importance. Nous pouvons tout de même considérer les « grandes articulations narratives » comme les appelle Genette, pour voir s'il existe un rythme croissant ou décroissant du récit. Les articulations narratives sont définies par des ruptures temporelles ou spatiales importantes. Dans *Noé* existent quelques ruptures spatiales et temporelles déterminantes : A la suite de l'achèvement d'*Un roi* conduisant à la réflexion sur la composition littéraire (p. 7-54) vient la cueillette des olives et la méditation dans l'arbre (p.54-144). Cette méditation initiée par les réflexions sur « l'avarice » contient des métadiégèses inspirées par le souvenir de l'odeur de narcisse et de mollusque à Marseille, comme les histoires du cireur de bottes, de Milord l'Arsouille, de Charlemagne, de Saint Jérôme. Puis vient une rupture spatiale mais également temporelle qui est représentée par la narration (une analepse comme nous l'avons vu) du voyage à Marseille et qui engendre d'autres associations, réflexions et méditations ainsi que d'autres récits dans le récit (p. 144- 335). Une nouvelle rupture spatiale et temporelle se manifeste par le retour à Manosque (p. 335). La dernière unité narrative se déroule à partir de ce point (p. 335-379). Elle comprend la période de la fin de l'été, « période bucolique » selon le narrateur, qui s'étend jusqu'à la cueillette des olives en novembre (p.335-348), cette dernière représente une reprise de l'action extérieure au point où elle avait été laissée et donne de nouveau lieu à des réflexions sur l'inspiration de l'écrivain. Ensuite viennent quelques pages (p.348-352) qui décrivent le retour à la maison et une visite d'amis et le roman se termine par la description de photos et l'évocation de l'inspiration animée par l'imagination du narrateur qui lui fait entreprendre un nouveau roman (p. 352-379).

Il ressort de cet exposé que le rythme du récit s'accroît lentement et progressivement jusqu'au voyage de Marseille qui, par son amplitude, constitue la majeure partie de l'ouvrage. Rien d'étonnant, ce voyage représentant une sorte de parcours initiatique du narrateur et pouvant être considéré comme une mise en abyme du livre. Le rythme s'accroît à la fin du roman, bien qu'en laissant place à une méditation sur la nouvelle inspiration de l'écrivain. Ce passage est néanmoins plus court (de 20 pages) que la description de l'achèvement d'*Un roi*.

Afin de mieux comprendre les variations de vitesse du roman nous allons étudier l'emploi de ce que Genette (p. 90) appelle les quatre mouvements narratifs, les formes canoniques du *tempo* romanesque. Ceux-ci sont : L'ellipse, le récit sommaire, la pause descriptive et la scène.

Nous pouvons constater que l'utilisation de l'ellipse apparaît comme nulle. Le voyage à Marseille semble avoir été entrepris peu de temps après l'achèvement d'*Un roi*, en septembre (p.145). Comme nous l'avons déjà vu la période du retour de ce voyage est incertaine (en été ou en novembre, le narrateur parle de la rencontre du *hussard* en novembre). Il s'agirait plutôt de plusieurs voyages à Marseille qui seraient confondus. En tout cas il ne semble pas exister d'ellipse entre le retour du narrateur à Manosque et « la période bucolique » qui elle-même s'écoule directement dans l'épisode de la cueillette des olives. Il pourrait y avoir une ellipse entre le départ du domaine de l'Empereur Jules et l'épisode du tramway 54 mais cela reste incertain, l'évocation du voyage dans le tramway 54 se fait par l'intermédiaire d'une association et le début de ce passage est itératif : « celui que je prends le plus souvent, c'est le tramway 54. [...] Je n'ai jamais à me presser » (p.262).

De même le récit sommaire semble aussi être inexistant. Encore une fois cela s'explique par le fait que la forme du roman est le discours intérieur du narrateur sur l'inspiration et la création avec des entrecouplements de récits secondaires, et que cette forme n'est nullement concernée par des retours rapides sur des périodes du passé. Il n'existe donc pas des accélérations sous forme d'ellipse et de récits sommaires.

Restent les pauses descriptives et les scènes. Nous pouvons constater que les descriptions de *Noé* ne prennent pas le caractère de pause descriptive. Elles correspondent au déroulement de l'histoire en tant qu'elles impliquent le regard (agissant) du narrateur. En effet celui-ci crée les paysages ou les tableaux de la ville au fil de son imagination. Nous (lecteurs) sommes directement emportés dans le processus créateur du narrateur-auteur. Des exemples en sont les allez-retour dans la micheline de Marseille, la découverte du domaine de la Thébaïde ainsi que celui de l'Empereur Jules, la description des photographies. L'analyse du récit proustien par Genette en cette matière s'applique parfaitement au récit de *Noé* : « en effet, jamais le récit proustien ne s'arrête sur un objet ou un spectacle sans que cette station corresponde à un arrêt contemplatif du héros lui-même [...], et donc jamais le morceau descriptif ne s'évade de la temporalité de l'histoire. »⁴⁴. Dans *Noé*, le regard et la démarche du personnage coïncident aussi avec le mouvement du texte et le déroulement de celui-ci épouse la durée du parcours.

Genette remarque dans son étude de la *Recherche* que la totalité du texte narratif peut se définir comme scène⁴⁵. Nous pouvons en dire de même de *Noé*. Comme nous l'avons vu, il n'y a pas l'alternance entre le sommaire et la scène du roman classique, les ellipses sont

⁴⁴ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 96-97.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 107.

inexistantes et les descriptions ne sont pas des pauses mais englobent au contraire l'activité créatrice du narrateur-héros. La totalité du texte met en scène le narrateur dans son univers d'écrivain, les récits enchâssés sont le produit de son imagination qui démarre à partir des associations au cours de l'histoire. Il se produit ainsi, comme le note Genette pour la scène proustienne,

[...] une modification très sensible dans la texture temporelle [...] la scène proustienne [...] joue dans le roman un rôle de "foyer temporel" ou de pôle magnétique pour toutes sortes d'informations et de circonstances annexes : presque toujours gonflée, voire encombrée de digressions de toute sorte [...] ⁴⁶.

La temporalité narrative de *Noé* s'éloigne ainsi de la temporalité « scénique » traditionnelle, le roman prend un caractère de modernité et s'apparente aux œuvres où sont employés le procédé de monologue intérieur ou courant de conscience (*Mrs. Dalloway*, *Ulysses*).

L'analyse effectuée ci-dessus s'applique au récit pris dans sa totalité et ne concerne pas les multiples récits secondaires ou métadiégèses qui, eux, peuvent présenter des traits de temporalité plus traditionnels (sommaires, ellipses, scènes et descriptions pures etc.). Une analyse de tous ces sous-récits dépasserait cependant le cadre de ce mémoire. Nous pouvons considérer qu'ils font partie de la diégèse en tant que digressions de la ligne principale de l'intrigue qui est représentée par le travail de l'imagination de l'écrivain.

En ce qui concerne la fréquence, qui se définit comme les relations de répétition entre le récit et l'histoire, nous n'avons pas relevé un emploi significatif du récit itératif. Les premières pages du récit, néanmoins, décrivant les circonstances de l'achèvement du roman, prennent cependant parfois un caractère itératif, ce qui est illustré par l'emploi de l'imparfait :

Pendant ce mois de septembre, en effet ma femme et mes filles passaient un mois de septembre : elles mangeaient les claiettes du jardin ; elles en firent même du jus vert qu'elles mirent en carafe. De temps en temps, je descendais en boire un verre. Je les voyais, dans leurs allées et venues, croiser les allées et venues de Langlois (p. 31).

De même dans la narration de la « période bucolique » :

Je faisais de longues promenades dans les vallons. Parfois mon chien effrayait des chèvres ou s'effrayait d'un bouc arrogant [...] Il y avait aussi les jours où il me fallait un peu d'eau à ma fontaine [...] Je rencontrais ainsi beaucoup d'hommes, de femmes de diverses catégories, de divers métiers et animés de diverses passions. Quelques uns étaient debout dans les champs, d'autres marchaient sur les chemins, d'autres étaient assis à l'ombre. (p. 335-343).

⁴⁶ *Ibid.*, p. 109.

L'itératif marque les instants qui ont tendance à se confondre. Il est aussi le mode de l'habitude. Dans le passage référé ci-dessus il illustre un étirement du temps, par contraste au mouvement effervescent de la ville que le narrateur vient de quitter.

Cette dernière remarque nous amène à considérer la question des temps verbaux du roman. Une telle étude dépasse le domaine de la narratologie pure. Celle-ci est en effet plus concernée par « la grammaire profonde » qui confère un statut *achronique* aux structures profondes du récit et ne souhaite pas prendre en compte « les structures de surface ». Ce sera principalement par le biais de la « voix » que Genette s'occupera des « jeux avec le temps », la temporalité de la narration étant celle de la voix.. Dans le chapitre 3 du tome II de *Temps et Récit*, « Les jeux avec le temps »⁴⁷, Ricœur critique la narratologie structurale soutenant que la distinction qu'opère Genette entre temps du récit et temps de la diégèse se tient dans l'enceinte du texte, sans implication mimétique d'aucune sorte, ce n'est que le recours à la voix narrative qui permettra à la narratologie de faire une place à la subjectivité. Pour Ricœur, il importe d'étudier si les temps verbaux sont liés à une notion réelle du temps et quel est le rapport mimétique des catégories grammaticales à l'égard de ce qu'il appelle expérience vive du temps qui est le temps de l'expérience phénoménologique.

Pour la narratologie, la question est de savoir si l'instance narrative, représentée dans le texte par la voix, présente elle-même des traits temporels. Les notions de focalisation (qui voit ?) et de voix (qui parle ?) se recouvrent la plupart du temps, nous n'allons donc pas entrer plus avant dans la catégorie du mode, d'autant plus que dans *Noé* il y a identification entre auteur, narrateur et personnage dans la ligne principale de l'action (l'intrigue) .

Selon Genette « la principale détermination temporelle de l'instance narrative est évidemment sa position relative par rapport à l'histoire »⁴⁸. Logiquement la narration est postérieure à ce qu'elle raconte, ce qui a été le cas du récit classique mais cette pratique a été défiée par le récit au présent et l'introduction de techniques telles que le monologue rapporté et le style indirect libre. Dans *Noé* nous pouvons observer ce phénomène, de très importants passages sont rédigés au présent, la narration est simultanée à l'action parce qu'elle représente « le courant de conscience » du narrateur. Par exemple, pratiquement toute la méditation du narrateur dans l'olivier est écrite au présent, est ainsi illustré le déroulement de la pensée et de l'imagination, il y a presque isochronie entre l'histoire et le récit. :

⁴⁷ Paul Ricœur, *op. cit.*, tome II, p. 115.

⁴⁸ Gérard Genette, *op.cit.*, p. 224.

A cet instant-même, je n'ai plus besoin de perspectives dorées et d'échos propagateurs d'héroïsme pour vivre. Je vis de concuspiscence [...] C'est la première fois que je goûte à une nourriture si forte. [...] Il y a une heure, il y a même dix minutes. Je ne savais pas ce que c'était l'avarice. [...] Maintenant ce n'est plus tout à fait un arbre et, à travers les feuillages, je vois se rassembler les ombres,... (p. 67-69).

Le narrateur nous fait voir directement ce qu'il observe et cela au fur et à mesure de l'observation, ce qui est illustré à plusieurs reprises par les verbes « je vois » (pp. 71, 75, 93, 105,). La vision coïncide avec le langage, ce qui est même dit explicitement dans une parenthèse : « (je vois ces choses-là au fur et à mesure, sans qu'il me soit possible de voir plus loin que le mot que je prononce en moi-même), » (p. 71).

De même sont rédigées au présent les voyages aller-retour dans la micheline où sont également transcrites les impressions du narrateur au fur et à mesure de leur manifestation ; « la vadrouille » dans les rues de Marseille (p. 239-245) ; le trajet dans le tramway 54 (p. 275-317) ; la contemplation des photos de la noce (p. 352-378).

Il va de soi que les scènes-dialogues qui s'introduisent parfois dans le récit sont écrites au présent. Ainsi, la scène entre le narrateur et ses hôtes à Marseille, (p. 164-165) ; les scènes imaginaires avec Adelina (p. 179-180 et p. 267-271) ; La scène de la Thébaïde (p. 195-196) et les scènes avec le chevrier, le chasseur et l'aiguadier durant la « période bucolique » (p. 335-343) ainsi que le dialogue avec les amis (p. 350-352).

En même temps il ressort que la narration est postérieure à l'histoire par les emplois du prétérit (l'imparfait pour la durée, le passé simple pour l'événementiel, le passé composé pour l'action impliquant une plus grande proximité avec le temps de la narration) qui indiquent une relation de distance temporelle. Le narrateur raconte au passé (imparfait et passé simple) les épisodes révolus qui constituent la ligne directrice du récit (l'analepse du voyage à Marseille incluse), s'étendant depuis la fin de la rédaction d'*Un roi*, passant par le voyage à Marseille, les circonstances extérieures de la cueillette des olives, la période bucolique, la visite des amis, pour converger vers le moment final où l'histoire rejoint la narration. Ce choix des temps correspond au paradigme du récit classique à la première personne.

Cet emploi du passé s'applique également aux souvenirs du narrateur qui se manifestent au cours des méditations, par exemple l'évocation du séjour au fort Saint-Nicolas et de ses suites, l'apparition du personnage d'Adelina (p. 169-176), les histoires racontées par son père (p. 152-153) ; les souvenirs d'enfance (p. 294-295). Dans de nombreux cas comme le montrent les deux derniers exemples, ces souvenirs sont des incursions au passé dans la narration de la méditation qui, elle, est écrite au présent. Ce trait caractérise le roman tout

entier. De même, la plupart des récits enchâssés sont écrits au passé, par exemple le récit du commissariat qui dansait, (p.159-163) ; le récit de la Thébaïde, (p. 183-201) ; ceux de Melchior et de l'empereur Jules (p. 209-239). Mais dans ces récits se manifestent aussi des incursions de présent, reflétant les réflexions et la situation présente du narrateur, ainsi dans l'histoire de la Thébaïde, le passage où il évoque « *l'odeur si belle* » de Pauline dans le *Hussard* :

[...] je me demande jusqu'à quel point l'odeur *si belle* qu'il sent dans *son pavillon* n'est pas fille de cette odeur infernale que je sentais dans le mien... (p.191).

Parfois un récit contient des variations importantes entre le présent et le passé comme l'histoire de Saint Jérôme. Celui-ci commence au présent (le narrateur dans son olivier *voit* le cadre et le personnage) (p.116-128), puis continue au passé (le narrateur raconte les antécédents de son personnage) (p. 129-132), pour continuer au futur et au présent (le narrateur imagine la fin de l'histoire (p.133-144). Nous pouvons en conclure que ces exemples reflètent un emploi assez traditionnel des temps verbaux bien que la variation de ceux-ci soit très marquée.

Mais l'exemple le plus frappant de « circulation » temporelle peut être observé lorsque sont relatées les circonstances de la fin de la rédaction d'*Un roi* au début du livre (p. 7-54). Au cours de ces pages le narrateur s'amuse à désorienter l'espace. Soit le paysage et les personnages se superposent au monde de l'écrivain ou le traversent (p. 12- 30), soit c'est l'inverse qui se produit (p. 31-39). L'imagination et la réalité s'entremêlent, la fiction s'immisce dans le réel. L'espace est déconstruit, il est en quelque sorte constitué par des plans qui interfèrent, comme une peinture cubiste, et nous pouvons sans doute parallèlement trouver une déconstruction du temps en employant pour l'analyse le concept du chronotope de Bakhtine :

Le paysage inventé s'était installé dans les espaces du paysage réel, sans le remplacer : c'était simplement désormais, un paysage qui contenait deux fois plus de spectacles, une double perspective, deux tapis de sol : un sur lequel se déplaçaient par exemple, le vieux paysan qui soignait le verger de pêcheurs (le cracheur) les habitants de la villa à tuiles marseillaises, mes voisins, [...]. Et un autre tapis de sol sur lequel se déplaçait monsieur V., Langlois, M^{me} Tim, le procureur et tous les acolytes de l'histoire. Les uns et les autres, les réels et les irréels, avaient la même taille. *Sur un tapis de sol il faisait soleil, sur l'autre par exemple, il neigeait.*⁴⁹ (p. 30).

Ce passage exprime la simultanéité de plusieurs temps, ce que fait aussi l'image des prisons de Piranèse (p 44) que le narrateur- auteur emploie pour exprimer la difficulté de décrire

⁴⁹ C'est nous qui soulignons.

simultanément des espaces de vie différents. Il se figure ses personnages allant d'une scène à l'autre sur des sortes d'échelles de Jacob (p. 47). Est ainsi évoquée la difficulté de raconter des événements qui dans la vie sont simultanés mais qui dans la narration doivent être enchaînés :

Car nous sommes obligés de raconter à la queue- leu-leu ; les mots s'écrivent les uns à la suite des autres, et, les histoires, tout ce qu'on peut faire c'est de les faire enchaîner. (p. 53).

Pour terminer l'étude des « jeux avec le temps » nous allons tâcher de voir comment l'ubiquité temporelle, la superposition de deux mondes (le réel et l'irréel), se manifeste dans ces premières pages de *Noé* par l'emploi des temps verbaux.

Le récit commence par un décalage : le narrateur s'adresse en quelque sorte au lecteur au présent : « Je prononce d'abord » puis enchaîne avec l'imparfait classique de la narration postérieure : « je venais de finir d'écrire *Un roi sans divertissement* » (p.7). Les pages suivantes sont écrites au présent et la simultanéité du temps du discours et du temps de l'histoire (du narrateur) est soulignée explicitement : « (au moment où j'écris [...]) » ; « (pourpre maintenant) » : « maintenant à cette heure de la matinée » (p.11). Ce qui signifie que l'histoire *est* là pour le narrateur et le lecteur comme le livre *est*. A partir de la relation de la rédaction d'*Un roi* (p.12), les temps de la narration varient entre le présent : « je vois » (p. 12) ; « j'aperçois » ; « se trouve » (p. 13) ; et l'imparfait : « j'écrivais » (p.13). Est aussi employé le passé composé : « J'ai dit » et « Il a mis le pied [...] il m'a traversé » (p.13). Ce sera entre parenthèses que le narrateur rappelle que la narration est au présent après que monsieur V. se soit éloigné au passé composé : « m'a dépassé .», ce qui indique le décalage entre la narration présente et le passé de l'histoire . Il dira ainsi : « (qui est dans ma bibliothèque) [...] (qui est au delà, dehors, dans mon dos [...]) » (p. 14). Plus loin, le narrateur continue son récit au passé : « J'avais à situer ... C'était également Grenoble qu'il fallait que je situe... » (p.16). Le temps des personnages : « Saucisse reprisait,[...] ; monsieur V.[...] traversait [...] De là il guettait »(p.17), qui est également à l'imparfait, coïncide avec le temps au passé de cette narration. Ensuite le temps de l'action des personnages passe au passé composé : « dès qu'il a vu » ; « s'est précipité sur » (p.17). Exprimant la réaction subite, il sera suivi par les verbes au passé composé indiquant les réactions du narrateur : « Mais je l'ai senti qui me traversait, je l'ai vu ». La parenthèse rédigée à l'imparfait : « (il n'y avait que le petit geste que j'étais obligé de faire pour écrire qui dépassait un peu) » souligne l'infime décalage entre le temps du narrateur et le temps de l'histoire des personnages, un

décalage qui est encore marqué à la fin de la page : «[...] et Langlois, venu, le premier jour, de sa caserne de gendarmerie qui est dans ma fenêtre sud [...] descendit de cheval ». Aux pages suivantes (18-19) est repris l'imparfait de la narration ultérieure : « quand je m'asseyais à ma table [...] c'était en septembre [...] ». Puis revient la narration au présent : « la route du col sur laquelle passe la patache [...] on la voit sur sa colline, [...] quelle est la longueur des bâtiments de la ferme qu'on voit d'ici ? » (p.19).

A partir de la remarque « il s'agit d'un monde qui s'est superposé au monde dit réel » (p 22) les temps verbaux de l'histoire d'*Un roi* et ceux de la narration correspondent : Au présent : « vous voyez toujours les quatre murs de votre chambre... Sur la *villa* à tuiles plates s'installent le coin de l'église et le tournant de la route de Saint-Maurice, y compris les gens qui vont à Pré-Villars biner les patates... » (p. 23). Et :

Mais à travers ce café de la route qui n'est pas transparent je continue à voir le verger de pêcheurs *réel* sur lequel il se trouve [...] ce verger de pêcheurs *réel* fait partie du Café de la route inventé à un point que c'est à cause de lui que Saucisse va répandre la sciure sur les crachats autour du poêle, ce jour mémorable où elle prépare le fameux dîner avec M^{me} Tim et Langlois. » (p.25) .

La correspondance des temps se fait également à l'imparfait : « je voyais la porte vitrée du café, puis, à l'intérieur, une table de marbre sur laquelle il y avait un verre vide [...] ; je voyais le poêle autour duquel se tenaient quatre ou cinq vieillards en train de se chauffer » (p. 25).

Il ressort des exemples mentionnés qu'il se produit soit un décalage marqué des temps de la narration et des temps de l'histoire, soit un accord de ces temps. La correspondance des temps de la narration et de l'histoire est sans doute un corollaire de la règle de la concordance des temps. En fait, le narrateur en tant qu'auteur de discours détermine en effet un présent – le présent de narration qui est un présent fictif, (selon la thèse exprimée dans *Die Logik der Dichtung*, de Käthe Hamburger⁵⁰, le passé grammatical ne signifie aucun passé puisque ces paroles appartiennent au présent fictif du personnage, le passé simple et l'imparfait représentent en quelque sorte le degré zéro du monde raconté). Quand l'auteur varie dans une si large mesure l'emploi des temps de la narration, parfois en leur imprimant un décalage qui rompt avec la règle de concordance des temps verbaux et en avouant explicitement son présent (fictif) de narration, cela exprimerait la circulation entre deux mondes, le réel (la situation présente du narrateur) et l'inventé (le livre), illustrant aussi une superposition de ces mondes. Comme il a été remarqué plus haut il est certain que lorsque l'auteur-narrateur parle

⁵⁰ Cité par Paul Ricœur, *ibid*, p. 125

de ses différents « tapis de sol », image qui évoque l'espace, se trouve également impliquée la conception du temps. En sautant d'un temps à l'autre le narrateur fait entrevoir la circulation entre les différents « tapis de temps » qui s'opère dans son esprit dans son présent fictif de narration.

L'évocation du dessin des chevaux mongols, espace où va se promener Langlois après avoir tué le loup, est en cette matière significative : «[...] (et avec cette science du dessinateur chinois qui cerne d'un seul trait de plume le présent, le passé et l'avenir d'une forme) [...] » (p.28), cela ne représente-t-il pas la circulation des temps dans la conscience du narrateur ? Ces trois temps sont en effet employés presque simultanément (nous pouvons presque parler du triple présent de Saint Augustin) dans les passages suivants : « Après la chasse aux loups quand Langlois eut tiré [...] » (passé) ; « Mais il peut encore être sauvé. » (présent) ; « je crus [...] j'étais [...] je le vis [...] » (passé) ; « C'est là-dessus qu'il faudra construire le bungalow. » (futur) (p.28-29).

Bien que ressortissant plutôt du domaine de la poétique nous choisissons de remarquer ici comment cette circulation dans les temps est marquée par l'emploi de la parenthèse. Dans son article *Giono et la poétique de la parenthèse*, Denis Labouret observe :

Le genre gionien de la *chronique* joue en grande partie sur ce développement parallèle des événements d'hier et des réflexions d'aujourd'hui : la parenthèse facilite ce va-et-vient. [...] La parenthèse correspond donc à l'emboîtement de différents niveaux de parole, de temporalité, de réalité. [...] Elle exprime une fonction métanarrative lorsque le narrateur s'y exprime sur la conduite du récit ou y établit des connexions entre des moments éloignés dans le temps. [...] La parenthèse permet de circuler librement dans le temps⁵¹.

L'étude narratologique entreprise ci-dessus fait entrevoir que *Noé* se distancie dans une large mesure de la linéarité d'un récit classique par ses déviations de l'ordre du récit (les analepses), ainsi que par la variation dans l'utilisation des temps verbaux de la voix narrative qui traduisent une discontinuité. Une autre déviation du récit classique est illustrée par la place qu'occupe dans le roman le discours immédiat (monologue intérieur) entraînant par là une isochronie entre récit et histoire. Tous ces traits des « jeux avec le temps » comme les appelle Genette, concourent à illustrer « l'expérience vive du temps » à laquelle reste attaché Ricœur. Ce dernier, en citant les travaux de Günther Müller sur la « poétique morphologique »⁵², écrit :

⁵¹ Denis Labouret, « *Giono et la poétique de la parenthèse* » in *Giono romancier*, tome 2, actes du Centenaire de Jean Giono, Aix-en-Provence, PUP, 1999, p. 245-264.

⁵² Cité par Paul Ricœur, *ibid.*, p. 151

[...] une chronologie brisée, interrompue par des sautes, des anticipations et des retours en arrière, bref une configuration délibérément pluridimensionnelle convient mieux à une vision du temps privée de toute capacité de survol et de toute cohésion interne. L'expérimentation contemporaine dans l'ordre des techniques narratives est ainsi ordonnée à l'éclatement qui affecte l'expérience même du temps. Il est vrai que, dans cette expérimentation, le jeu peut devenir l'enjeu lui-même. Mais la polarité du vécu temporel (*Zeiterlebnis*) et de l'armature temporelle (*Zeitgerüst*) semble inéffaçable. Dans tous les cas, une création temporelle effective, « un temps poétique », se découvre à l'horizon de « toute composition significative ». C'est cette création temporelle qui est l'enjeu de la structuration du temps, qui lui-même se joue entre temps mis à raconter et temps raconté.⁵³

Bien que cette observation de Ricœur dans une large mesure soit applicable à *Noé*, il importe cependant de noter que le récit dans sa ligne d'action principale présente un certain caractère linéaire. L'emploi de l'imparfait souligne ce caractère, la marche à partir du passé vers le présent de la narration. En fait sont racontées l'évolution et les aventures de l'écrivain entre la fin de la rédaction d'*Un roi* et le début de l'écriture des *Noces*, ce début impliquant la fin du roman. Cependant, pour atteindre cette fin, la navigation de *Noé* ne sera pas en ligne droite comme nous avons déjà vu ci-dessus et comme nous allons l'étudier ci-après.

En quittant la « structuration du temps » nous allons maintenant procéder à une analyse du « temps poétique » exprimé dans *Noé* et cela en examinant si la figuration stylistique du texte indique une conception particulière du temps chez le personnage-narrateur. L'image du dessinateur chinois nous y a déjà incités.

1.2 Poétique

A cette fin nous prenons comme point de départ « le monde du texte ». Selon Ricœur l'œuvre littéraire ouvre sur un dehors qu'elle projette devant elle et qui ne contredit pas la notion de clôture impliquée par le principe formel de configuration :

Une œuvre peut à la fois être close sur elle-même quant à sa structure et ouverte sur un monde [...] Ce que nous appelons ici expérience fictive du temps est seulement l'aspect temporel d'une expérience virtuelle de l'être au monde proposé par le texte⁵⁴.

Ricœur procède dans son ouvrage à l'analyse de trois œuvres qui sont « des fables sur le temps » et indique que chacune de ces œuvres « explorent des modalités inédites de concordance discordante, qui n'affectent plus seulement la *composition* narrative, mais

⁵³ Paul Ricœur, *op. cit.*, tome II, p 151.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 189-190.

l'expérience vive des personnages du récit. »⁵⁵ Ce sera aussi notre propos mais il est utile de rappeler qu'en ce faisant nous interprétons le texte et qu'il s'agit ainsi d'une refiguration du temps par le lecteur (la mimésis III de Ricœur).

Noé étant le livre de l'écrivain, le narrateur sera concerné par les problèmes de la mise en intrigue dans son œuvre. Ainsi aux pages 32-33 sont évoqués les problèmes de la mise en intrigue ou la synthèse de l'hétérogène la (« monstrueuse accumulation », p. 52) :

Et il y a cent mille façons de faire des gestes pendant cinq cent jours de vingt heures dans un village de montagne. Il m'aurait été impossible de les décrire tous [...] et même il fallait faire très attention à ne décrire que les gestes qui servaient à la compréhension de l'histoire (p.32).

Giono est ici concerné par la problématique du temps et envisage même de tenter l'expérience de faire coïncider le temps du récit avec le temps de l'histoire :

Il y aurait également le projet (valable) de décrire par le menu (comme si on faisait un inventaire [...]) absolument *tous* les gestes faits par *tous* les habitants d'un même village pendant les dix mille heures de ces cinq cent jours⁵⁶. (p.33)

Plus loin sera évoqué le problème de traiter la simultanéité dans l'œuvre littéraire :

Si on avait le temps, si on pouvait surtout faire lire un livre comme on fait regarder un paysage, j'aurais pu essayer [...] mais il ne m'est pas possible de faire connaître l'histoire que je raconte, le livre que j'écris comme on fait connaître un paysage (comme Brueghel fait connaître un paysage) avec des milliers de détails et d'histoires particulières. Il ne m'est pas possible (je le regrette) de m'exprimer comme s'exprime le musicien qui fait trotter à la fois tous les instruments (p. 51-52).

Que le narrateur soit intéressé par les aspects temporels de la composition littéraire ne fait pas de doute et nous allons tâcher de voir comment ces aspects sont illustrés dans la suite du roman. Nous allons aussi voir dans quelle mesure le narrateur-personnage en tant que sujet pensant est touché par la dimension existentielle ou psychologique du temps.

La composition du roman est intéressante. La scène dans l'olivier qui commence après la relation de la fin de la rédaction d'*Un roi* encadre la description du voyage à Marseille et se termine par le récit d'un nouveau projet de livre. La composition apparaît ainsi comme circulaire ou en spirale. A la base nous avons la ligne droite, la flèche qui est constituée par le temps qui s'écoule chronologiquement entre la fin d'*Un roi* et le début des *Noces*. Sur cette ligne droite s'inscrit le cercle de la méditation de l'olivier, lui-même entourant la relation du voyage à Marseille qui elle aussi, comme un cercle revient à son point de départ. Ces deux cercles sont parcourus de digressions, récits secondaires, qui, eux, sont en ligne droite. Il

⁵⁵ *Ibid.*, p. 191.

⁵⁶ C'est l'auteur qui souligne.

semble que nous avons ici deux conceptions du temps, celui-ci est à la fois linéaire et circulaire.

La composition est également marquée par la fugue. En musique cette dernière donne l'impression d'une fuite et d'une poursuite par l'entrée successive des voix et la reprise d'un même thème. Ce procédé se révèle dans *Noé* par l'introduction de thèmes qui se répètent au cours du récit. Nous avons d'abord le thème de l'avarice, découverte chez le narrateur lui-même et se perpétuant chez les personnages décrits au fil de son imagination : Le cireur de bottes, Milord l'Arsouille, Charlemagne ainsi que les fondateurs des domaines à Marseille : Melchior, l'Empereur Jules. Un autre thème récurrent est l'odeur : celle du narcisse et celle des coquillages, décrite aussi comme celle du mollusque. Le narrateur indique lui-même que ces odeurs sont des thèmes :

[...] ce thème lancinant des narcisses, des cloches de mai, d'un printemps de la mer et le thème lancinant des coquillages ou, plus exactement, des mollusques ; thème sur lequel je ne pouvais pas mettre de nom ou d'image, mais dont je savais seulement d'une façon certaine qu'il représentait le côté profond de la chose, le côté gouffre, glu, glouton et sournois de la chose ; le côté puissance ; le côté vérité ; le côté *fond des choses*⁵⁷ (p. 104-105).

Plus loin cette odeur sera assimilée à l'odeur de la passion (p.113). Ces thèmes ne sont-ils pas annonciateurs de l'œuvre future de Giono ? Le narrateur l'indique :

Il me semblait bien que je possédais là une sorte d'explication et qu'il me serait possible de faire entrer les thèmes de la rue de Rome dans un personnage (p. 111).

Un autre thème qui se poursuit à travers le roman est celui des couleurs. Dans *Un roi* les couleurs récurrentes du blanc et du rouge (le sang sur la neige) prenaient une valeur symbolique. Ici ce sont le vert et le rouge qui reviennent tout au long du récit: la description de la Durance « où le pourpre le plus vif s'enroule à des verts d'huile » (p.10) ; la fille de Charlemagne dans sa jupe rouge et l'évocation de : « [...] de filles vertes ; d'un vert bleuté qui est le complément exact de l'écarlate du jupon » (p. 144) ; l'aile verte du nuage au dessus du fort Saint-Nicolas (p. 171) : « dans ma mémoire l'atmosphère du fort Saint-Nicolas est verte et rouge » (p. 177) ; la tenue d'Adelina White en écossais vert et rouge (p. 177). Le vert est sous-entendu dans le récit du séjour à la Thébaïde par l'évocation des feuillages et des bassins (p.184-185) et le rouge y sera aussi mentionné : les troncs rouges des pins (p. 185) et la lueur rouge d'une grenade (p. 201). A l'extrémité d'un boulevard sont décrits « des feuillages épais d'un vert sombre [...] et le rouge d'une réclame de Byrrh » (p. 241). L'incendie de l'Opéra rappelle la couleur rouge (p. 244) et le thème vert et rouge sera repris lors du voyage dans le

⁵⁷ C'est l'auteur qui souligne.

tramway 54 par l'évocation de la « Lumière pourpre et verte [...] comme une fente dans une pastèque mûre » (p.281, 282, 286). Finalement le rouge est mentionné par la description des chaperons rouges des fermes « qui émergent des frondaisons comme les capuchons des petites paysannes » (p.329) et l'évocation des « échos pourpres » (p. 344).

Ces deux couleurs qui reviennent ont sans doute une valeur symbolique, le rouge étant la couleur de la passion et le vert faisant allusion à l'engloutissement et à la mort, ce qui est annoncé par la référence au possible suicide de la fille de Charlemagne qui serait verte dans son jupon rouge (p.144). Le récit du séjour à la Thébaïde connote la mort : par l'engloutissement dans les bassins et par la référence directe à la mort de la vieille dame manifestée par la terrible odeur. Ce séjour fait allusion à une descente aux enfers, la *Nekua* d'Ulysse.

La composition fuguée est manifestée par d'autres thèmes, celui de la porte, d'un accès, la porte de l'archevêché à Aix, (p. 72) puis le porche de l'Arsenal à Toulon (p.73). Ce dernier reparaitra à la fin du roman dans une méditation sur la création du poète (p.345). Ce porche semble symboliser l'ouverture représentée par l'imagination de l'écrivain. Les olives que cueille le narrateur seraient les mots.

Enfin nous avons le motif récurrent du tramway 54 (p. 99, 101, 104, 160-161,) qui aboutit à la longue description du voyage du narrateur dans ce tramway (p.262-267 et p.275-317).

Jacques Chabot a ainsi dépeint la structure particulière de *Noé* :

L'arche-texte de Noé fonctionne, en effet comme un labyrinthe à l'intérieur duquel on revient toujours dans les mêmes endroits par des chemins différents. Preuve certaine que Giono "se fout" (entre autres choses reconnues d'utilité publique) de la linéarité du texte et de la continuité de la narration. La structure de l'arche, à force de naviguer sur le "fond des choses" (on s'en serait douté) est une structure *en abîme*. Un abîme en spirale, fascinant comme "des baisers sans arrière-pensées" (681) où l'on se fait baiser en pure perte, par l'appel du vide, d'un vide redondant. Car le texte nous renvoie toujours à lui-même en se faisant indéfiniment écho. Et quand il n'y a pas d'écho, il y a des miroirs. Des échos il y en a partout, à cause de la composition fuguée⁵⁸.

Le récit procède comme nous l'avons vu par associations et celles-ci sont souvent dûes à la mémoire. La gamme des souvenirs est composée par ceux qui proviennent de la mémoire « réaliste », celle du narrateur-auteur racontant ses souvenirs d'enfance ou bien ceux plus proches de son séjour à Marseille chez ses amis mais elle inclut aussi les souvenirs qui sont en quelque sorte créés par son imagination : « ce que j'écris (même quand je me force à être très

⁵⁸ Jacques Chabot, *Noé de Giono ou le bateau-livre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990. p. 71-72. C'est l'auteur qui souligne.

près de la réalité) ce n'est pas ce que je vois, mais ce que je revois » (p. 57). Comme l'observe Jacques Chabot, la réalité pour Giono est ce qu'il *revoit*, « il nous parle de la magie de la mémoire imaginativement traitée. Son imagination invente sa mémoire. »⁵⁹ Que les sujets de la mémoire soient imaginaires ou non, le narrateur les décrit fréquemment comme procédant de la mémoire involontaire :

Alors, pendant le temps inappréciable d'une fraction de seconde, cet ensemble de formes qui était maintenant clairement exprimé dans le feuillage de l'olivier, semble s'enfoncer sous le feuillage, s'engloutir en eau profonde, être sur le point de disparaître. Et ce que j'aperçois à sa place, ce ne sont plus des feuillages d'olivier mais des feuillages de laurier, mariés à des feuillages de platane, et non plus sous la lumière de craie de ce jour de novembre, mais dans la lumière rutilante d'un solide après-midi d'août. [...] Et brusquement je me souviens (p.71-72).

Un autre exemple de mémoire involontaire est la mention de la tête de cheval qui produit chez le narrateur le souvenir « d'un spiritual nègre d'une façon si précise que le son des voix lui-même était dans mes oreilles... » (p. 347).

Perché sur son olivier le narrateur voit des figures dans les branchages (les cariatides de la porte de l'archevêché, la résille du chapeau de cardinal, les rameaux de laurier et les algues marines de la coiffure de la femme entrée par le porche de l'Arsenal de Toulon qui à son tour annonce le thème marin, l'odeur de narcisse et de mollusque dans la rue de Rome etc. A partir de ces figures produites par la mémoire involontaire sont évoqués des souvenirs, réels ou non (la foule et la grosse femme de la rue de Rome), décrits des personnages et racontées des histoires (Le cireur de bottes, Milord l'Arsouille, Charlemagne). Toujours dans l'olivier, le narrateur évoque les ombres des personnages qui se pressent dans son imagination : « Ils arrivaient avec de vieilles études notariales de cantons perdus » (p. 92).

Parfois ces personnages prennent corps à partir de souvenirs arrivés sans mémoire involontaire, comme c'est le cas pour le dynaste de la vallée de L'Ouvèze, Charlemagne, qui est associé à un voyage entrepris par le narrateur quelques années auparavant. Le souvenir de villages de Haute-Provence donne lieu à l'invention du village où « exerce » *Saint-Jérôme*. Le procédé inverse sera employé lorsque le narrateur en premier lieu raconte l'histoire de l'Empereur Jules pour ensuite livrer la source de ses associations (le cordonnier, p. 240-241). L'histoire est relatée avant le souvenir qui l'a produite. Ici la réalité, représentée par le cordonnier et les rues de Marseille, est dans l'imagination du narrateur recouverte par les souvenirs imaginés des parcs luxuriants des anciens domaines :

⁵⁹ *Ibid.*, p. 30

[...] et il a l'air de se glisser dans les herbes, les humus, les fourrés et les trous de rats d'un parc très luxuriant (p.241).

La situation est la même lorsque le narrateur passe devant le jardin d'une mission où sont aperçues des branches de lilas, rappelant le lieu où l'Empereur Jules fut transporté blessé :

[...] (mais imaginer la nuit et l'angoisse du blessé oublié sous les lilas qui sont trop beaux et le cachent trop bien) (p. 243).

Comme pour les espaces, le temps du souvenir se superpose ici sur le temps réel, produisant un renversement de perspective.

Les procédés de la mémoire entrent ainsi, constamment et de façon très variée, en jeu au cours de la « navigation » de *Noé*. Ses manifestations concourent à créer la chaîne métonymique du texte et fait apparaître une conception du temps qui bouleverse parfois la logique et la diachronie habituelles : l'effet est relaté avant la cause, d'abord vient l'anecdote ensuite le souvenir qui l'a créée. Encore un exemple de déviation du temps chronologique dont le roman est fécond.

Nous en voyons un autre exemple dans la description du retour en micheline où le narrateur en mémoire revoit le paysage qui n'a pas encore été traversé, il s'agit alors d'une mémoire anticipante:

[...] et j'ai perdu de vue tous les arbres dont je viens de parler, mais grâce à eux, je place devant moi les montagnes et les plaines [...] les jaunes et les verts dans la cadence sur laquelle ils vont danser (p. 328-329).

La mémoire sert à anticiper le futur et le temps se retourne sur lui-même, se boucle et apparaît comme circulaire.

Le narrateur est conscient des déformations opérées par la mémoire, elles seront évoquées par lui au cours de ce voyage : Les souvenirs ont été transformés par les associations produites par l'imagination :

Cette toiture qui dépasse les feuillages du verger n'a pas la forme d'un chaperon. Elle n'est pas rouge. Elle est couleur de rouille.[...] J'ai associé tout à l'heure le souvenir de ce que maintenant je vois au souvenir d'une chose que j'ai vue : les petites filles sortant de l'école de Régusse (p.330).

Le texte est parsemé de références au passé qu'il s'agisse de l'évocation des souvenirs d'enfance du narrateur (la promenade en calèche avec le cousin Michel, p.166-167); la navigation sur le bassin en compagnie du père, p. 294) ou d'allusions à l'histoire (la visite à Toulon de l'escadre russe, en 1902-1903, p. 74 ; la création des domaines et la bataille

boursière vers 1895, p. 205). Ces références au passé créent des enchevêtrements d'époques, de passé et de présent, par exemple dans le cas du cireur de bottes dont l'histoire semble se passer au moment de la visite de l'escadre russe mais que le narrateur *voit* dans son présent à lui, le personnage buvant l'absinthe dans un bar du Marseille actuel et allant se coucher dans une cabane près du chemin de fer, cabane observée et décrite à l'époque de la narration (p. 74-82).

Le roman est concerné par les transformations opérées par le temps, le temps historique cette fois. Ainsi la description du village de la vallée de l'Ouvèze :

La ruelle en escalier continue à monter peu à peu à travers les jardinets de Babylone car, auparavant, ici, elle passait à travers des maisons, et ce qu'on bêche sur les terrasses ce sont les poussières de petits palais campagnards, et les murailles qui soutiennent ces terrasses sont faites avec les pierres des salles de garde, des chambres d'écuyers, de beaux escaliers tournants, des voûtes (p.117-118).

De même sont évoquées les transformations subies par Marseille :

[...] ou simplement surpris de la verdeur d'un carrefour, de la nonchalance d'un boulevard désert, du hautain visage d'un palais dont la bouche est rongée d'affiches de cinéma, (p. 180).

Transformations également décrites après la découverte du Domaine Flotte où le narrateur a « rencontré le romantisme des temps disparus ». (p. 273-275).

La description des anciens domaines donne lieu à une rêverie que l'on pourrait qualifier de romantique, exprimant la nostalgie des temps révolus. « A travers ces regards de femmes-paysages aguichantes, c'est la rêverie romantique qui s'engouffre dans le texte. Et la phrase qui suit son déroulement »⁶⁰ écrit Chabot. Nous allons voir comment ce manifeste cette sensation de fuite du temps, *Fugit irreparabile tempus*⁶¹, en étudiant de plus près le passage décrivant la promenade du narrateur lorsqu'il découvre l'emplacement de l'ancien domaine de l'Empereur Jules. (p. 245-261).

Le récit commence par l'évocation des transformations encourues en cinquante ans dans l'endroit devenu un quartier de banlieue. Dès que le narrateur s'engouffre dans un chemin longeant l'immense mur de la propriété s'élève une odeur amère, est-ce l'amertume du temps qui passe ? le chemin est décrit comme tournant et se retournant illustrant ainsi le parcours sinueux du temps. Le son du cor du tramway rappelle le temps de l'extérieur, le temps monumental de Ricœur, ou le présent de la préoccupation, vu comme une succession de maintenant de Heidegger, tandis que le chant des grillons semble suggérer le temps du

⁶⁰ *Ibid.*, p. 106.

⁶¹ Le temps fuit irréparable. Fin d'un vers de Virgile (*Géorgiques* III, 284).

monde, le temps de l'éternel retour. Le narrateur souligne l'impression d'intemporalité en remarquant qu'il se sent très loin. Loin dans l'espace mais sans doute aussi loin dans le temps. Les allusions au passé ne manquent pas : les villages comparés aux dessins des armoiries ou des vieilles cartes à jouer, le mur décrit comme une muraille de Chine. Celui-ci s'allonge en s'incurvant à travers le paysage et symbolise également le cours du temps (p. 248). Les « draperies funèbres » des arbres sont une allusion directe à la mort. A un moment, les temps verbaux du récit passent brusquement du présent au passé (imparfait et passé simple) ce qui semble vouloir souligner que le narrateur se trouve intégré dans ce passé qu'il découvre au fur et à mesure de sa promenade. Le passé entre dans son présent. L'imparfait marque le temps qui s'écoule, la durée et connote une certaine mélancolie. Le présent est néanmoins rappelé par ses traces dans le paysage, les débris laissés par des pique-niqueurs etc. (p. 249) Ce présent interviendra tout au long de la promenade, par exemple le bruit du tramway entendu à courte distance (p. 251), venant briser l'impression de flux du temps. Le bassin avec ses gouttes d'eau qui suintent lentement est une métaphore du temps qui s'écoule (p. 251). La description du paysage, aperçu à partir d'une hauteur (p.252), chante la beauté d'un paysage immuable. La vue est panoramique mais conjointement à l'impression du déploiement de l'espace est aussi insinuée celle de l'étendue du temps. Étendue soudainement interrompue par le présent, les fils de la ligne du tramway (p.253). Le narrateur souligne que le paysage est « irréel », suggérant un autre temps, impression qui se renforce par la découverte de vestiges architecturaux :

Toutes ces choses anciennes étaient revêtues d'un épais pelage de mousse vert sombre. Il y avait ici dans l'air qui, sous les branches mortes entourait le pavillon, une sorte d'exotisme dans le temps. Il se transposait en moi en exotisme de l'espace, plus facile à concevoir.[...] avec malgré tout, un tout petit relent d'éloignement historique : une sorte de temple d'Angkor (p.253-253).

Il est intéressant de noter ici la préférence de l'auteur pour l'espace, il semble que c'est à contre-cœur qu'il avoue être concerné par les temps révolus.

Lorsque le narrateur à nouveau surplombe le paysage, une nouvelle description panoramique produit un effet de répétition. Une construction ancienne, le château de 1900 y est aussi révélée. Les deux longues descriptions du passage séparées par le déplacement du narrateur et les réflexions qui lui sont inspirées créent un effet de rythme. Les évocations du paysage expriment une lente harmonie, celle-ci est interrompue par l'intervention du monde moderne, la ligne du tramway, les cheminées d'usine, les maisons recouvertes de tuiles *marseillaises* (qui semblent déplaire au narrateur), (p. 255). Le temps devient prosaïque et les transformations causées par le temps sont évoquées avec une certaine nostalgie :

Deux, trois maisons posées au carrefour; c'étaient sans doute, dans le temps, une auberge de roulage, un charron maréchal-ferrant avec sa forge, peut-être un bourrelier. C'étaient, maintenant, je ne sais pas quoi, sans doute un garage (on a presque partout utilisé – d'abord - les auberges de roulage pour établir des garages), un bistrot, n'importe quoi . Elles étaient revêtues de nacre à cause de leur toiture couverte d'une vieille argile façonnée à la main, mais personne ne voyait la toiture. Sauf d'ici (p. 256).

*Tempus edax rerum*⁶², mais le narrateur ne se laisse pas envahir par la mélancolie et dans le miroitement de la lumière et par le jeu des couleurs crée un présent de poésie. Même le poteaux de la ligne de tramway se dissipent :

[...] il y avait tellement de potences peintes d'un minium gris qu'elles n'étaient plus que comme une vapeur répandue tout le long de la route. Il faut dire qu'il y avait une lumière très éclatante qui engloutissait les formes et les couleurs dans des miroitements et des reflets ; si éclatante qu'elle réussissait à faire vivre quelques bleu chemise dans la réunion publique, et qu'elle transmuait à chaque instant des vert tendre en ocre clair, des gris en rose, des ombres bleues en ombres rouges (p. 257).

Le présent reprend son droit, et le narrateur, après avoir évoqué en métaphores du passé « des tapis de vieilles laines, des tapisseries aux affabulations mystérieuses » (p. 258), laisse de nouveau cours à son imagination créatrice en se représentant, non sans une certaine ironie, les personnages de l'Empereur Jules et d'Hortense attablés au bord de la route.

Plus tard, arrivé au domaine Flotte, le narrateur éprouvera une sensation de vertige en parcourant les pièces vides du château (p.274). Le passé représente la mort, le néant, ce qui est souligné par l'emploi répétitif de l'adjectif vide. L'attrait du vide et de la mort est manifeste :

J'avais envie de pénétrer dans ces salons en enfilade, dans cet empilement les unes sur les autres de ces vastes chambres vides, de m'enfoncer dans les circonvolutions de cette immense coquille vide au fond de laquelle on entendait gronder la mer (p. 274).

Nous voyons ici la reprise du thème du coquillage.

Ainsi que dans le récit du séjour à la Thébaïde, le narrateur côtoie la mort. Dans ce dernier il en réchappait par l'humour utilisé dans la description. Ici il semble que le narrateur se laisserait volontiers engloutir dans la coquille et la mer qui représenteraient le fond des choses ou l'inconscient. Il est intéressant de noter l'image des chambres, d'abord en enfilade puis en empilement, ce dernier rappelant l'évocation des prisons de Piranèse. Ce n'est qu'après être descendu dans les bas-fonds des rêves que le narrateur pourra remonter à la

⁶² Le temps qui détruit tout,. Expression d'Ovide (*Métamorphoses*, XV, 234).

surface du présent et conjurer le néant par l'avancée de son imagination créatrice qui, elle, représente le futur. Ainsi se profile à l'horizon la silhouette du *Hussard*, fantôme des choses (l'inconscient, les pulsions de vie et de mort ?) et annonciateur de l'œuvre future.

Ce dernier épisode est enchâssé dans la description de la promenade du narrateur en tramway et illustre ainsi le courant de conscience du narrateur, ce qu'il ne manque pas de remarquer. « Elle [une femme charmante]est montée juste au moment où je pensais aux cystes et aux romarins de la colline » (p. 277).

Au début du livre, le narrateur-auteur réfléchissait à la difficulté de représenter la simultanéité (« cette monstrueuse accumulation ») en littérature et envisageait de tenter le projet : « C'est une aventure à tenter ; c'est aussi un chemin dans lequel on peut aller voir ce qui se passe »(p. 33). La description du voyage dans le tramway 54 illustre cette tentative.

Assis dans son tramway, à une heure matinale, le narrateur observe de nombreux passagers, vus de l'extérieur (focalisation externe) et décrit leurs mouvements lorsqu'ils partent des arrêts respectifs et se dispersent dans les rues de Marseille. Soit ces personnages, dépeints par leur aspect physique et leur costume (boucles d'oreilles, imperméable, sac de ménagère, etc. p. 279), sont observés directement de la position du narrateur dans le tramway, c'est à dire quand il a la possibilité de les regarder, par exemple à la descente (p.283), soit ils sont imaginés dans leurs pérégrinations respectives mais simultanées dans les rues que le narrateur ne peut pas voir de sa position : « Je les perds de vue » (p. 284). La distinction entre le temps du narrateur et celui des personnages est soulignée : « Mais j'ai à peine le temps d'apercevoir [...] je n'ai pas le temps de cataloguer [...] J'ai le temps de bien regarder. » (p. 282-283). La simultanéité de l'action des trois personnages qui descendent est indiquée par l'emploi du même verbe : « se lève[...] se lève aussi [...] se lève aussi, » intervenant à peu de distance. Leurs mouvements dans les rues sont dépeints consécutivement (impossible de faire autrement) mais leur concomitance est suggérée par les phrases où, en quelque sorte, ils interviennent ensemble, comme : « Somme toute il suit une rue parallèle à celle que suit maintenant la ménagère à visage neutre. » et : « Elle voit comme lui, au bout du chemin qu'elle suit, » (p. 285). La simultanéité est aussi illustrée lorsque les protagonistes sont mentionnés dans deux phrases successives comme : « Elle rebrousse chemin. Le Jaune et le Rouge traverse la rue Paradis... » (p. 286). Les pages où le narrateur imagine les mouvements de ses personnages contiennent aussi des descriptions des rues et des maisons, même l'intérieur de l'une d'elles où rentre le Jaune et le Rouge, le rythme est alors assez lent. Le présent est connoté par le discours direct (p. 288).

Les passages décrivant les mouvements des personnages sont interrompus par le retour à la position du narrateur au fur et à mesure du récit : « nous nous avons continué » (p. 288) ; « mais nous nous mettons en marche » (p. 290) ; « Quant à nous, avec notre tramway 54 » (p. 300) ; « Mais, attention : bien que nous soyons en pleine vitesse... » (p. 301). Ceci illustrant également la simultanéité du temps. Le narrateur ne manque pas de le souligner lorsqu'il perd de vue les anciens passagers. A partir du moment où plusieurs autres descendent le rythme s'accélère, sans doute une nécessité lorsqu'on prend en compte le nombre croissant de personnages à décrire mais cela suggère aussi l'effervescence du trafic matinal. La concomitance du temps est indiquée par les adverbes « A ce moment là » (p. 290, 291, 299, 306) ; « de ce temps » (p. 298) ; « pendant qu'il » (p. 306) ; « Juste au moment » (p.307).

La narration, comme il a été indiqué auparavant, souligne le présent par l'emploi du discours direct qui entrecoupe la description des personnages (p.301- 302 ; 303-305). Les réflexions du narrateur concernant le caractère (vu de l'extérieur) des protagonistes ne nuisent pas au caractère immédiat de la situation puisqu'elles sont en quelque sorte accrochées au personnage captés dans leur mouvement. Ainsi :

L'homme à la cigarette fait respecter son droit d'une façon très énergique. Il ne cède le pas à personne, surtout pas aux femmes. Son visage a pris l'air obstiné, rêveur et grave des grands révolutionnaires. Il est la réprobation en marche ; le reproche incarné ; le pivot de la société ; [...] Et il louvoie dans la foule vers les endroits les plus compacts où il pourra frapper du coude et toiser, et même au besoin dire un mot cassant [...] (p. 303).

Et :

La coiffeuse assise sur un petit tabouret est en train de manucurer les mains d'un homme. Elle est semblable à ces beaux yachts de plaisance ancrés au large des eaux territoriales, où on joue à la roulette et où l'on boit du whisky défendu, où l'on vient se casser la gueule et vomir, et se droguer [...] (p. 308).

Le rythme s'accélère avant l'arrivée du tramway à la grosse artère, les personnages sont mentionnés à très court intervalle dans le laps de temps qui précède et suit l'arrêt à la Canebière. La description de ce voyage en tramway rappelle l'art cinématographique, nous avons l'impression de suivre le travelling d'une caméra avec ses changements de vitesse. Les observations humoristiques liées aux multiples mouvements des personnages font penser aux films de Jacques Tati (*Trafic*).

Le passage concernant l'arrêt à la Canebière est marqué par une description onirique et surréaliste de la foule matinale entraînant un gonflement temporel de la narration du trajet:

A cette heure de la matinée, coulent là-dedans les égoïsmes tout frais émoulus de leur sommeil, les jalousies réveillées depuis deux heures à peine, les délectations moroses [...] et je vois des yeux d'où pointent des têtes de couleuvres et de lézards, des bouches

de salamandres et de chauve-souris, des langues de sauterelles qui lèchent des mandibules de perruches (p.310).

C'est le temps du rêve, de la fantasmagorie du narrateur, occupant un laps de temps incertain, capable de se dilater ou de rétrécir au gré des fluctuations de la pensée. Il se superpose au temps du mouvement du monde extérieur. Ce temps n'est ni cyclique ni linéaire. Il se manifeste également au cours des voyages en micheline où la vitesse du train déréalise l'espace et produit des visions qui sont décrochées du cours du temps habituel. Ainsi à l'aller :

Tel feuillage d'orme contre lequel je glisse à toute vitesse écarte contre moi, d'un seul coup, les grumeaux d'un lait mordoré, qui est peut-être le feuillage intérieur d'un silex chuintant sous les vents d'un pôle particulier et que, par exception maintenant, je vois et j'entends avec une sorte de microscope, avec également un micro-téléphone qui m'apporte, dans le tumulte des bruits humains multipliés, le crachement de chat surpris du vent d'un monde à mille dimensions (p. 154).

En employant le concept du chronotope de Bakhtine nous pouvons dire que cette description de l'espace implique également une description du temps. Les deux sont déréalisés. De même dans la description du retour où la vision du paysage entrevu, bien que moins surréaliste, suggère néanmoins un voyage dans le temps et la littérature :

Un paysage de mornes couvert de forêts crépelées, un paysage très succulent, à la fois romantique et grec, à travers lequel on voit très bien Paul et Virginie faisant des promenades à âne à dos de centaure, une succession des pains de sucre de Pointe-à-Pitre, des sierras de la Manche, des cavernes des cyclopes et de monts Olympe en miniature (p.320).

Dans son article *Pirandello et Giono entre "Création" et "Narration"*, Rosa Maria Palermo di Stefano observe que ces «[...] immersions oniriques dénoncent une dette commune aux deux écrivains envers les avant-gardes, surtout envers le Surréalisme » et elle poursuit :

Une ambiguïté essentielle imprègne alors ces œuvres sous tous leurs aspects : ambiguïté structurale, d'abord, puisque l'histoire, où la "réalité" se mêle à la fantaisie et à la mémoire, ne peut pas être ramenée à une succession logique, mais "plutôt à la forme de la représentation onirique". [...] Ambiguïté qui renverse les catégories spatio-temporelles, interpénétration entre présent, passé et futur, [...] ⁶³

L'affinité de Giono avec les surréalistes est aussi évoquée par Marilyne Bertoncini dans l'article, *Entre réalisme et magie, le voyage à Marseille de Jean Giono*, notamment en ce qui concerne la représentation imaginée, magique du temps :

⁶³ Rosa Maria Palermo di Stefano, « Pirandello et Giono entre "Création" et "Narration" », in *Giono romancier*, tome 2, actes du Centenaire de Jean Giono, Aix-en-Provence, PUP, 1999, p. 420-421.

Ce “tremblement temporel” recherché, provoqué, dans la mémoire et le souvenir, entre passé et présent, cette monstrueuse fusion des temps, ce jeu sur l’ambiguïté qu’est l’hallucination concertée, n’est-ce pas encore et toujours le “systématique dérèglement de tous les sens” rimbaldien ? Giono “magicien” se réfère au fond aux mêmes pratiques poétiques que les surréalistes [...] ⁶⁴

En revenant à Manosque le narrateur boucle un des cercles de la navigation de *Noé*. Le récit du voyage en micheline, à l’instar de celui de l’aller, connote l’écoulement du temps par l’évocation des paysages qui déferlent sous les yeux du narrateur. Deux vitesses du temps apparaissent: celle du train qui est représentée par la suite des paysages, un temps linéaire, chronologique, le tiers temps de Ricœur pourrait-on dire, et celle de la conscience du narrateur. Ses réflexions et méditations superposent le temps du parcours du train, et elles dépassent en durée l’espace ou le point couvert par la marche du train. A partir de l’observation des arbres la méditation du narrateur englobe un espace géographique beaucoup plus grand qui en même temps renvoie à une dimension temporelle élargie: Est évoquée la perspective infinie du cours de la nature :

[...] je sais faire le départ des arbres dont les graines ont été prises à droite, à gauche ou au nord par la Durance elle-même ou par ses affluents. Ce qui est descendu du Briançonnais quand la Durance hésite encore et ne sais pas si elle sera Durance ou Dora, si elle ira se jeter dans la Méditerranée ou dans l’Adriatique, si elle coulera en Provence ou en Piémont [...] (p. 326).

C’est le temps lent de la nature, le temps du monde qui est évoqué avec toute la poésie de la phrase :

Et l’on voit luire l’eau noire du Largue chargée de toutes les lumières des profondeurs, l’eau qui s’empare lentement de sucres d’herbes et de graines, de pollens et de l’écheveau des racines minces comme des fils, l’eau qui par les cluses et les gorges, frappant d’ici de là dans les collines, les lavanderaies et les rochers couverts de buis, coule et va se déverser dans la Durance, à Volx, près de la Roche-Amère. (p. 328).

La dimension temporelle de la méditation du narrateur est également élargie par la représentation du futur :

[...] et j’ai perdu de vue tous les arbres dont je viens de parler, mais grâce à eux, je place devant moi les montagnes et les plaines, les côteaux et les vallées, les eaux, les labours, les fermes, les villages [...] (p. 328).

La conception psychologique ou phénoménologique du temps, illustrée par ces exemples ne passe pas inaperçue chez le narrateur qui remarque la projection en avant et la vitesse de sa pensée :

⁶⁴ Marilyne Bertoncini, « Entre réalisme et magie: le voyage à Marseille de Jean Giono », in *Giono romancier*, tome 1, actes du Centenaire de Jean Giono, Aix-en-Provence, PUP, 1999, p. 102.

[...] d'où vient cette fantaisie, car je me suis lancé en avant à toute vitesse, et j'atteins à des vitesses qui ridiculisent les vitesses du véhicule le plus génial ; des vitesses qui permettent l'ubiquité. Je suis *en même temps*⁶⁵ assis à ma place dans la micheline et là-haut du côté de la Saulce en train de fouiner de droite et de gauche dans les montagnes[....] Tout à l'heure [...] je me souvenais surtout [...] Maintenant, que des taches de roux m'ont forcé à aller fouiner *sur les lieux mêmes*⁶⁶ je viens de me rendre compte que, là haut, les chênes ont déjà leur feuillage d'automne [...] Que l'automne est déjà dans la montagne ; qu'il descend sans doute pas à pas, feuille à feuille, le long des routes, le long des pentes (p. 331-332).

Bien que le narrateur suggère surtout une ubiquité liée à l'espace, cette ubiquité reste néanmoins temporelle. En évoquant ici le présent, le passé et le futur (ce dernier étant représenté par l'automne qui descend) le texte représente une image de la distension de l'âme d'Augustin ou du rendre-présent, inséparable d'attendre ou de retenir, de Heidegger.

L'amalgame du passé, du présent et du futur avait déjà intéressé le narrateur. Le personnage imaginaire de Milord l'Arsouille est représenté ainsi :

Je vois par exemple une foi trahie qui brûle ses poudres et à cent kilomètres de là (mais dans ce que je vois, il n'y a ni temps ni espace), je vois un être passé, présent et futur ; (p. 89).

Notons au passage les noms significatifs des cercles de deux villages dépassés par le train : Le Cercle de la Renaissance et le Cercle de l'Avenir.

Il apparaît que le retour à Manosque signifie une libération pour le narrateur. Il a laissé les bas-fonds de l'inconscient et de la mort à Marseille, ville étrange dont les relents inquiétants lui ont néanmoins révélé les sources de son inspiration. Dans la dernière partie de son voyage de retour sont évoqués les drames futurs de son œuvre :

[...] où j'apprends que les drames se renouvellent à chaque pas, puisque voilà d'autres rues, d'autres placettes d'autres maisons, (ici le cercle s'appelle Cercle de l'Avenir) bourrées jusqu'à la gueule d'éléments dramatiques comme mortiers de fêtes, de réjouissances et de combats. (p.334).

Drames qui sont suggérés dans ses conversations avec le chevrier, le chasseur et l'aiguadier :

Tout serait facile si on n'avait pas de cœur. (le chevrier) ; [...] Ah les gens qui aiment ont du souci. (le chasseur) ; [...] C'est le manque qui rend coquin. (l'aiguadier) (p. 335-343).

C'est la :« période bucolique » où « le présent, c'est à dire ce qu'on appelle la réalité se superposait au passé. S'entremêlait. » (p. 335).

⁶⁵ C'est nous qui soulignons.

⁶⁶ C'est l'auteur qui souligne.

Remarque intéressante qui souligne la superposition du temps, le présent qui retient, dans l'attente de l'œuvre future.

Les pages qui suivent les scènes au discours direct sont consacrées au processus de la création, faisant en cela pendant aux pages du début du livre concernées par le même thème : Un nouveau cercle de la navigation se ferme.

Le thème des narcisses et du mollusque revient dans la description des passions à décrire. Le narcisse, la romance, est l'apparence des choses, révélée par les mots qui sortent des personnages,

[...] des mots légers, fragiles et radieux comme des bulles de savon, mais historiés à l'intérieur comme ces boules de verre qui servent de presse-papier et dans lesquelles on a enfermé des chutes de neige, des ondulations d'algues, des paysages alpestres ou sous-marins. [...] mille morceaux de pays somme toute (p. 343-344).

Le temps est ici suggéré par le chronotope des mots qui contiennent des espaces.

Le mollusque connote les passions, représenté dans le passage par les mots qui sont comme des sons sortant d'un immense orchestre : « ils jouaient de moi comme d'un homme orchestre » (p. 344). Les échos sont « pourpres », un rappel de la couleur (de la passion) qui se retrouve à travers le roman. Nous avons ici le temps des sons. Le narrateur évoque le temps passé à être brassé par ces multiples catalyseurs dans un langage onirique suggérant l'impact des rêves et de l'inconscient dans l'inspiration de l'écrivain :

Alors, quand j'étais bien retentissant de cymbales, trompettes, bugles, guitares, tuyaux d'orgue, télégraphe sonore de forêt vierge et couinements de truies ; (p. 344).

Le processus de la création est incendiaire « J'obéissais à une grande nuit de Saint Jean » (p. 345). Dans un langage surréaliste apparaît l'image de l'origine de l'écriture, la nudité mais aussi la pureté du désert. La création part du vide, elle est solitaire. Seul retentit le cri d'Orphée, l'artiste. Apparaît, au milieu des sables l'image du porche, symbolisant ici l'ouverture, le départ du texte : « Jamais le mot s'ouvrir n'avait eu de sens plus profond » (p. 345). Dans ces pages, l'écrivain a ainsi évoqué le processus temporel de son travail. L'œuvre est mise en relation avec la condition de l'homme, son rapport à l'éternité : le « coup de trombone vers Dieu » (ou le cri d'Orphée).

Les orages, les rages du temps, les batailles de coq, [...] avaient lieu en plein désert de sable dressé dans la nudité des géométries que le vent ne pouvait émouvoir qu'en géométrie semblable. Le désert était même si total, si parfait en étendue que ces drames cosmiques y perdaient toute leur importance (p. 347).

Les drames (et leurs mots) ne sont que des petits objets en terre cuite posés sur l'immensité des sables, l'éternité immuable :

[...] tout ça pas plus gros qu'une coquille d'escargot et posé sur le sable nu comme de petits jouets naïfs offerts à des craintes ou à des terreurs (p. 347).

Confronté au vide métaphysique, le narrateur s'agrippe à la plénitude de l'instant (l'olivier):

C'est dans ces conditions qu'une oliveraie chargée de fruits est une bénédiction du Seigneur (p. 347).

La navigation ferme encore un cercle et retrouve l'avarice. Celle-ci engendre les mots (les olives), le maître-mot : *ramasser*. Et le narrateur :

[...] frissonne à l'idée de ce qu'il en a fallu des déserts et des sables nus dans la nuit des temps pour en arriver à faire exactement choisir le vocable, le maître-mot qui garde encore sa pleine valeur au siècle du voyage dans la lune (p. 347).

Les mots, l'écriture défient le néant et la mort. *Noé* retrouve son porche, symbole de l'avenir du texte :

Même dans le désert, surtout dans le désert, un porche mène toujours quelque part ; c'est la capsule qui fait exploser les routes » (p. 348).

L'image de l'explosion nous ramène à l'origine du livre ou de la navigation circulaire, l'explosion du cigare de Langlois, et annonce les « livres de braise » de l'œuvre à venir. Le narrateur évoque la genèse de son futur roman *Les Noces* qui se révèle par l'examen de photographies, sources de son inspiration. L'instantané photographique suggère le contraste entre instant et durée, durée que l'écrivain va imaginer. Ici encore nous sommes directement transposés dans le présent de l'écrivain, nous suivons pas à pas le chemin de sa pensée, il s'établit une isochronie entre histoire et narration. Une remarque du narrateur suggère deux temps qui se superposent et dont la longueur de l'un, l'imagination du narrateur qui crée les circonstances de l'histoire excède la durée de l'autre, le moment du personnage, réflété dans la photo : « Mais à chaque instant, je suis débordé. Tout se passe entre parenthèses » (p. 356).

Des allusions à la temporalité parcourent le récit. Ainsi les remarques sur les passions qui passent dans le sang de l'humanité depuis l'âge de l'homme des cavernes (p. 355) ; « une guerre de cent ans à travers le corps » (p. 356) ; « Des richesses qui durent à travers toutes les fluctuations des temps historiques » (p. 358). Le temps est évoqué par la référence au cours des générations (le dynaste), une manifestation du tiers-temps historique dont parle Ricœur.

Et enfin le temps de l'éternité est suggéré par le paysage immuable de Don Quichotte avec les arbres qui « vivent là depuis des siècles » ; qui « sont très vieux ». C'est l'image du temps du monde, là, le narrateur peut ressentir une fusion avec la durée :

[...] on se perd dans la nuit des temps. Et actuellement, je ne connais pas de repos plus magnifique que celui qui consiste, quand on le peut, à se perdre dans la nuit des temps (p. 360).

Les Noces illustrent les drames éternels, ce sera un crescendo de passions qui mènera au « paroxysme grec » :

[...] L'explosion brusquement éclaire : profondeurs ténébreuses, échelles de Jacob de l'ombre, échafaudages entrelacés en vertigineux encorbellements pour arriver finalement à ras du sol, murs de caverne où sont inscrits des signes effrayants. Le temps d'un éclair, le temps des *Noces* (p. 375-376).

La boucle est fermée, nous sommes rattachés à l'explosion de Langlois. « ici finit *Noé* » (p. 378) et l'œuvre future peut commencer.

1.3 Conclusion

Noé est comme toute œuvre littéraire une mimésis du temps. Elle comporte une intrigue, qui peut, au sens large, être assimilée au parcours créatif de l'écrivain. Cette intrigue réussit à créer une synthèse de l'hétérogène, une discordance-concordante pour employer les termes de Ricœur. Mais la texture, pour ainsi dire, est lâche, la mimésis ne reflète pas la conception classique d'un temps chronologique linéaire. Nous avons pu le voir dans l'étude narratologique, Les anachronies narratives traduisent une discontinuité et l'emploi des temps verbaux de la voix narrative laissent entrevoir une circulation de plusieurs temps ainsi que des décalages et des superpositions de ceux-ci. L'étude poétique confirme cette impression de déviation de la conception temporelle habituelle. Les voyages qui symbolisent l'écoulement du temps se font en cercles ou en spirales. Le temps est à la fois circulaire et linéaire, il se superpose sur la ligne historique du temps. Le récit se distancie du récit classique par sa composition fuguée. Une perspective temporelle « déconstruite » est manifestée par la voix du narrateur qui se traduit directement par le présent du monologue intérieur, superposant ou même alternant en sens inverse avec des plans du passé. Nous avons vu des exemples de mémoire involontaire. Le texte a cherché à traduire la simultanéité et la conception phénoménologique du « rendre-présent qui se temporalise en union avec une attente qui retient » a été observée. *Noé* apparaît bien comme une mimésis d'un temps déréalisé, éclaté.

Comme dit le narrateur lui-même : «... il ne faut pas se fier à la soi-disant solidité de l'instant » (p. 100). Le narrateur-auteur a comme nous l'avons vu été concerné par les problèmes de mise en intrigue. Il ne s'avoue pas être particulièrement touché par les problèmes du temps psychologique ou existentiel. Peut-être est-t-il comme Monsieur Jourdain, qui fait de la prose sans le savoir ? Dans le texte transparaît néanmoins des préoccupations sur le temps humain : le cours des siècles et des généalogies, la mémoire, le rêve, le temps qui passe et qui détruit, le monde immuable, le rapport à l'éternité et à la mort. En cela nous pouvons dire que *Noé* est une « fable sur le temps ».

2. *L'Iris de Suse*⁶⁷

2.1 Narratologie

Dans ses grandes lignes, *L'Iris de Suse* présente les traits d'un récit chronologique classique. L'intrigue se rapporte au voyage initiatique de Tringlot à partir de sa fuite de Toulon jusqu'à son point final, à la fois géographique et mental : le commencement d'une nouvelle vie avec l'Absente. La structure rappelle celle d'un conte. Le récit premier est à la troisième personne (narration hétérodiégétique) et le mode dominant est la focalisation zéro avec l'omniscience du narrateur classique en ce qui concerne le personnage principal, mais comme l'observe Genette tout récit peut présenter une focalisation variable d'omniscience avec restrictions de champ partielles, ce que nous verrons du fait que plusieurs voix se manifestent au cours de l'histoire.⁶⁸ L'architecture du récit comporte des anachronies que nous allons étudier ci-après en commençant par les analepses.

Un trait dominant des analepses relevées dans le roman est qu'elles se raccordent aux discours des personnages et non pas à celui du narrateur. Elles se trouvent donc à un niveau narratif second. Mis à part deux analepses à la fin, le récit de l'accident de voiture par le paysan (p. 271-272) et celui du départ de Casagrande par le cocher de la patache (p. 294-295), les analepses sont externes, toute leur amplitude reste extérieure à celle du récit premier qui, lui, décrit le voyage initiatique de Tringlot et prend son point de départ au printemps « aux alentours de 1904 » (p.11). Ces analepses ont une fonction explicative visant à éclairer les antécédents des personnages comme Tringlot, la baronne et Casagrande.

⁶⁷ *L'Iris de Suse*, [1970], Paris, Gallimard « Folio », 1974. Les citations seront accompagnées de la référence entre parenthèses à la page actuelle de cette édition.

⁶⁸ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 200 et 248.

Selon la classification de Genette elles sont partielles, C'est à dire qu'elles représentent un type de rétrospection qui s'achève en ellipse, sans rejoindre le récit premier. Ainsi est raconté le passé de la baronne et du baron par respectivement Louiset (p.97-113), Casagrande (p. 221-225) et par la baronne elle-même (p. 215-216, 217-219, 226). Les ellipses sont parfaitement marquées, très souvent même par des doubles interlignes (p. 217, 219, 225) et illustrent de la sorte la rupture temporelle entre présent et passé. La portée de ces analepses n'est pas indiquée par rapport au début de la fuite de Tringlot, par exemple nous ne savons pas à quelle époque a eu lieu le mariage de la baronne et du baron, l'installation de Casagrande à Quelte, la mort du baron, la mariage de Murataure avec l'Absente etc. De même leur amplitude reste indéfinie.

Les analepses peuvent se diviser en deux groupes : celles qui sont contenues dans les récits des personnages secondaires et celles qui sont des récits intérieurs du protagoniste principal du récit premier, Tringlot.

Dans le premier groupe nous avons comme mentionné ci-dessus les analepses explicatives de Louiset (p. 57, 62-65, 97-113) ; de Casagrande (p. 198-201, 216-217, 220-225) ; de la baronne (p. 215-216, 217-219, 226) ; du paysan témoin de l'accident (p. 271-272) et celle, très succincte, du cocher de la patache (p. 294-295). Elles sont des métadiégèses (récits dans le récit). En exceptant les deux dernières qui ont un caractère purement explicatif, il semble bien que celles qui concernent le passé de ceux qui le racontent ont des traits qui ne se limitent pas à évoquer l'hier. Elles illustrent la personnalité dramatique des personnages dans le présent de l'histoire et pointent vers l'avenir en prenant un caractère de prédiction du drame à venir, une sorte d'avertissement. Cela d'autant plus que les récits du passé des habitants de Quelte sont répétés plusieurs fois.

L'autre groupe d'analepses est représenté par les récits intérieurs de Tringlot (p. 48-49, 69-70, 82-90, 113-118, 132-156, 184-190). Ces analepses se rapportent à son passé criminel et sont présentées sous forme de discours intérieur rapporté. Elles peuvent également être qualifiées de métadiégèses. Représentant des souvenirs remémorés, elles se produisent sous forme de rêves éveillés du personnage à la manière nervalienne, ainsi nous pouvons les rapprocher de l'épisode du chant d'Adrienne dans *Sylvie*, exemple qu'utilise Genette.⁶⁹ Nous savons que Giono affectionnait Nerval : ainsi, dans *Un roi*, le descendant de Monsieur V. est observé en train de lire *Sylvie*. Ces monologues figurent une grande proximité avec le temps présent de Tringlot dans le récit premier, proximité marquée par l'emploi du présent (« je

⁶⁹ *Ibid.*, p. 240.

revois » (p.86) ; « ce que je vois le mieux » (p 87)), les dialogues imaginés (p. 89 -90, 132-156) et les interruptions par le récit premier (p. 148-149). De la sorte ces souvenirs remémorés en rêverie éveillée suggèrent une ubiquité temporelle ou omnitemporalité de la conscience réminiscente comme dirait Auerbach. L'esprit de Tringlot, dans sa rêverie et son imagination, est situé à la fois dans le passé et le présent. Le monde de son passé devient aussi réel et vivant que les aspects de son présent. On peut voir ici un exemple de la conception phénoménologique du temps inaugurée par le concept de la *distentio animi* d'Augustin.

Le récit ne contient pas de véritables prolepses, seulement des amorces comme les appelle Genette, « des simples pierres d'attente sans anticipation, même allusive ». Elles ne sont « dans le texte qu'un "germe insignifiant", et même imperceptible, dont la valeur de germe ne sera reconnue que plus tard, et de façon rétrospective. »⁷⁰. Très tôt dans le roman nous apprenons que Tringlot a « de l'argent en pagaille » (p. 33) ce qui prépare la révélation de son passé criminel. Louiset nous apprend le caractère des « grosses têtes » (p. 96) et la soif d'absolu de la baronne « - Alors, qu'est-ce qu'elle cherche ? – Midi à quatorze heures » (p.97). La baronne fait allusion à sa mort dans le récit de Louiset : « Moi aussi j'aurai une fièvre maligne » (p.100). Et Casagrande suggère l'équipée-suicide de la baronne et de Murataure par l'évocation de leur libération du « petit os mafflu » (p. 197-198), et par la mention du caractère imprévisible de la baronne (p. 207).

Le roman indique avec une certaine précision la durée de l'histoire. Elle commence vers 1904, au printemps, puisque Tringlot se joint à la transhumance des moutons. La saison est aussi indiquée par les rossignols (p. 11) et les hirondelles (p. 24). Le troupeau et les bergers descendent de la montagne en octobre, la date est même précisée par l'embarquement à la gare le 21 octobre (p. 176). Ensuite Tringlot passe l'hiver et le printemps à Quelte. Il est indiqué que le suicide de la baronne a eu lieu quelque peu après qu'on ait senti « une odeur de lilas » (p. 266). Tringlot quitte Quelte le lendemain des obsèques de la baronne (p.281) et son voyage pour semer ses traces et envoyer la lettre à ses anciens comparses semble prendre tout au plus trois-quatre jours. Les acacias en fleur (p.282) et le parfum des géraniums (p. 289) suggèrent que c'est le début de l'été. Le parcours initiatique de Tringlot aura donc pris environ une année.

Comme nous l'avons vu pour *Noé*, les effets de rythme du récit, c'est à dire les variations de la vitesse du récit par rapport à la durée des événements de l'histoire peuvent

⁷⁰ *Ibid.*, p. 69 et 70.

s'illustrer par les grandes articulations narratives, qui apparaissent en établissant des unités dans le récit séparées par des ruptures temporelles ou spatiales. Nous allons indiquer ces dernières en suivant l'histoire dans ses grandes lignes.

La première unité, qui dure deux nuits et un jour décrit la fuite de Tringlot jusqu'à sa rencontre avec les bergers (p. 11-29). Ensuite a lieu la montée avec le troupeau jusqu'à Mons après environ huit jours de marche (p. 29-45). Le séjour à Mons semble durer deux jours (p.46-57). Durée que semble prendre également le reste de la montée jusqu'au Jocond et l'installation dans « la maison en dur » (p.57-74). Succède une période dans la montagne à partir de « Les jours commencèrent à s'arrondir » (p. 75) jusqu'à « Maintenant l'été s'installait lourdement » (p. 129). Ces pages (75-129) décrivent la vie avec les bergers, les récits de Louiset sur le baron, la baronne et Murataure ainsi que les rêveries éveillées de Tringlot concernant ses anciens comparses et le butin dans « la Sambuque ». La période suivante (p. 129-156) contient la description de l'orage et la très longue rêverie de Tringlot sur l'interrogatoire de « La belle Marchande ». Une nouvelle rupture temporelle s'installe avec l'arrivée de l'automne (p.157). Cette unité narrative s'étend jusqu'à l'apparition de l'hiver (p. 174) et le départ de la gare de Louiset le 21 octobre (p.178). Elle englobe la première visite de Tringlot à Quelte, le séjour de Casagrande chez les bergers et la description des derniers jours dans la montagne (p. 157-178). L'unité suivante (p.179-190), qui semble durer environ huit jours, couvre le séjour de Tringlot à l'auberge de la gare, son souvenir remémoré de la découverte de l'or de « la Sambuque » et son retour au village de la montagne. Une nouvelle rupture spatiale se manifeste par la montée de Tringlot jusqu'à Quelte (p.191). Dans la période qui suit (p. 192-233), est relatée la nouvelle rencontre de Tringlot avec l'Absente ainsi que son séjour à Quelte au début de l'hiver où ont lieu ses conversations avec Casagrande et les entrevues avec la baronne. Une rupture spatiale et temporelle est marquée par le séjour à Villard qui semble durer vingt-quatre heures (p. 233-246). Ce passage est marqué par la crainte renouvelée de Tringlot concernant ses poursuivants et son « moment de bonheur parfait » (p. 245) procuré par la contemplation de l'Absente dans l'église. Après le retour à Quelte, une nouvelle période couvre la fin de l'hiver jusqu'à l'arrivée du printemps (p. 246-266). Une rupture temporelle « un soir » (p.266) ouvre l'épisode du départ de la baronne, de son accident-suicide et de ses obsèques (p. 266-280). La dernière période du roman (p.281-297) débute avec le départ de Tringlot de Quelte et décrit ensuite son voyage pour se débarrasser à jamais de ses poursuivants ainsi que son retour vers l'Absente.

En regroupant ces unités davantage et en n'oubliant pas que les indications temporelles sont approximatives, nous pouvons mieux apercevoir un certain rythme du récit : La fuite de Tringlot et la montée vers la montagne prend environ 12 jours (63 pages) ; Le séjour sur le Jocond au printemps et durant l'été, s'étalerait sur environ quatre mois (mai, juin, juillet, août) (74 pages) ; L'automne à la montagne, le départ du troupeau et le retour de Tringlot à Quelte prendraient environ deux mois (septembre- novembre) (32 pages) ; L'hiver passé à Quelte, couvre environ quatre mois (74 pages). La fin du récit, à partir de l'accident, se passe au printemps ou au début de l'été et semble d'après les indications durer quatre ou cinq jours (30 pages). Il ressort de ce relevé sommaire que le récit commence au ralenti avec la fuite de Tringlot et sa marche avec les bergers (63 pages pour 12 jours) ; vient ensuite la période de l'été où la longueur du récit correspond relativement avec la longueur de la saison (74 pages pour quatre mois). Puis nous avons un récit plus court couvrant les événements de l'automne (32 pages pour deux mois). De nouveau un plus long récit pour les mois de l'hiver passés à Quelte (74 pages pour quatre mois) ; Les événements du printemps se déroulent en un laps de temps assez court tandis que leur récit prend une certaine longueur (30 pages pour quatre-cinq jours). Il ressort de ces observations que la vitesse du récit par rapport à celle de l'histoire est très lente au début, au milieu du roman, le rythme du récit est plus rapide que le rythme des saisons pour finalement reprendre sa lenteur dans la dernière partie du roman. La lenteur du déroulement des saisons est indiquée par des ellipses dans ces parties du milieu du récit. C'est le temps cyclique, le temps du monde qui sert d'arrière plan à la vie des personnages. Nous pouvons aussi remarquer une certaine symétrie dans le texte, vu le rythme lent du début et de la fin qui encadre les instants les plus significatifs pour Tringlot : Sa fuite, les événements dramatiques à Quelte au printemps, son voyage et son arrivée à destination qui clôt le roman.

Ces remarques sur les variations de vitesse du roman peuvent cependant s'affiner par l'étude de l'emploi des quatre formes canoniques du tempo romanesque.

L'emploi de l'ellipse est assez fréquent. Du fait que le roman se déroule dans une année, leur amplitude n'est pas importante. Elles servent avant tout à marquer les variations de saison et indiquent la progression du roman dans la linéarité du temps, évoquant également le temps cyclique. Ainsi : « Les jours commencèrent à s'arrondir » (p. 75) ; « Maintenant l'été s'installait lourdement » ; « C'était l'automne » (p. 157) ; « Après des pluies, des vents, des neiges.. » (p. 233) ; et « La débâcle de printemps était commencée depuis plus d'un mois » (p. 265).

En ne tenant pas compte des récits du passé des personnages qui prennent place dans les scènes, le roman ne contient pas de récits sommaires, le récit d'un voyage initiatique limité à durer un an se passe ainsi de résumés.

Les descriptions n'occupent pas une grande partie du récit. Elles servent avant tout de cadre référentiel et marquent l'évolution du parcours de Tringlot. Ainsi nous avons les descriptions de la nature lorsque celle-ci illustre sa fuite par l'évocation des sons et des visions de la première journée (p. 11-24) et celles de sa montée vers la montagne avec les bergers où sont dépeints des panoramas tels que les affectionne Giono (p. 34, 40-41, 45, 60, 66). Ces descriptions ne représentent pas des pauses car elles sont plutôt intégrées à la marche en avant du récit. La description du paysage que traverse Tringlot pour se rendre à Quelte (p.159-161) illustre sa quête. L'orage (p. 129-131) est un arrière-fond dramatique qui exalte la passion d'Alexandre et déclenche les souvenirs de Tringlot (la Belle Marchande sifflant *La Tsarine*). Nous pouvons en conclure que ces descriptions ont un aspect scénique et ne représentent pas de véritables pauses dans le récit.

Les scènes, par contre, sont multiples et se greffent avec une large extension sur les grandes unités narrative que nous avons dégagées plus haut. Ce sont des scènes parlées, dialoguées ou en monologue. Nous avons des dialogues entre Louiset et Tringlot qui apportent des renseignements sur les personnages, par exemple sur Alexandre (p. 45) ou sur la baronne (p. 50) donnent des indications sur la vie chez les bergers (p 46-47, p. 170-172, 174-175) ou révèlent l'amitié grandissante entre Tringlot et Louiset (p. 61, 79, 175-178). Ensuite viennent les longues scènes qui contiennent de véritables récits sur les habitants de Quelte par Louiset (p. 62-65, 96-113, 122-129) ; par Casagrande sur lui-même (p.199-203, 263-264) ou sur la baronne (p.219-225). Enfin nous avons le dialogue étalé sur plusieurs jours entre Tringlot et la baronne (p. 215-226) ainsi que le dialogue entre Casagrande et la baronne lors du départ de cette dernière (p. 266-267). Ceci ne sont que des exemples, nous pouvons constater que mises à part les premières pages qui relatent la fuite de Tringlot (p. 11-29) et celles qui décrivent son dernier voyage (p. 281-293), la totalité du récit est couverte par des scènes, ce qui rapproche le roman du drame, il se déroule au présent, presque devant nos yeux bien que le récit par le narrateur soit au passé. La forme du roman suggère que l'histoire pourrait avec succès être narrée par l'art cinématographique.

Même le « récit de pensées » prend une forme de discours direct. Les exemples de discours indirect libre dans le roman sont rares sinon inexistants. Nous en avons relevé quelques exemples :

Pour l'essentiel c'était d'être au large. Le cachou et les clefs n'allaient pas se dégoûter si facilement [...] (p. 20),

De même les rêveries de Louiset dans la soirée d'automne juste avant le départ qui cependant se rapprochent beaucoup du discours direct par l'emploi du « moi » et du « je » (p. 173-174), et enfin les pensées de Tringlot sur le quai de la gare (p. 290-291).

Ce qui contribue encore plus à conférer une tonalité temporelle particulière au récit est l'emploi extensif du monologue. Tout au cours du roman Tringlot se parle à lui-même, que ce soit de manière succincte, comme par exemple : « La mort attrape d'abord ceux qui courent » (p.19, 292) et « Tu as beau faire, se disait-il, la barbe ne te cache pas et tu n'es pas en Chine ;... » (p.237) ou bien dans de longs soliloques ou rêveries éveillées.

Ces derniers concernent son passé de brigandage et sont, comme nous l'avons vu, des analepses. Le premier souvenir remémoré a lieu pendant la sieste à Mons, le passage est assez court, est rédigé à l'imparfait et annonce les suivants (p. 48-49). Les quatre rêveries suivantes (p.69-70, 82-90, 113-118, 132-156) ont lieu dans « la maison en dur » et suivent dans le détail, avec descriptions en force des lieux et des comparses, les activités criminelles de Tringlot. Excepté l'une d'elles (p. 113-118) elles sont toutes rédigées au présent et trois d'entre elles (p. 82-90, 113-118 et 132-156) contiennent même des dialogues, conférant ainsi une encore plus grande temporalité scénique au récit. Le dernier souvenir remémoré qui concerne la découverte de la cache et du butin se produit dans l'auberge du boiteux lors du retour de Tringlot vers Quelte (p. 184-190). Un ultime rêve éveillé, qui a lieu à Quelte, pointe vers le futur et se rapporte à la sollicitude envers l'Absente que Tringlot est en train de découvrir en lui-même (p. 247-250). Toutes ces scènes nous mettent ainsi en face du présent du protagoniste principal, nous suivons ses pensées au fur et au mesure qu'elles se produisent. Nous pouvons parler d'une temporalité directe, « chaude ». Les scènes dialoguées et les monologues établissent une isochronie entre histoire et narration. Cependant, l'auteur, à la différence de son procédé dans *Noé*, n'emploie pas le monologue intérieur moderne, ou discours immédiat comme l'appelle Genette⁷¹, c'est à dire sans patronage narratif. L'introduction déclarative, « se disait-il, etc. » et les guillemets sont maintenus. Le traitement du discours intérieur est donc assez classique. Il représente à la manière illustrée par Stendhal (les nombreux « se dit-il » dans *Le Rouge et le Noir*) un maintien du style épique traditionnel, le narrateur n'est pas complètement effacé.

⁷¹ Gérard Genette, *op.cit.*, p. 177.

Un autre aspect de la temporalité narrative peut s'illustrer par les relations de fréquence ou de répétition entre récit et histoire. *L'Iris de Suse* ne présente pas beaucoup d'exemples de récit itératif, ce qui, ici encore, s'explique par la forme du récit qui marque une évolution temporelle à l'intérieur d'une durée restreinte. Nous avons relevé quelques occurrences qui marquent la répétition : « Chaque nuit Tringlot était réveillé... » (p. 41) ; « Depuis qu'il était dans la montagne, Tringlot se délectait toutes les nuits sur son lit de feuilles. » (p. 81) et « Chaque nuit maintenant Tringlot se mettait à l'aise... » (p. 139).

Les remarques précédentes concernant la position du narrateur nous amènent à considérer les aspects de la voix et les implications temporelles qui s'y rattachent, c'est à dire les jeux avec le temps entre narration et histoire. Comme nous l'avons déjà observé le roman comporte plusieurs voix. Nous avons d'abord celle du narrateur qui gouverne tout le récit, la narration étant hétérodiégétique. Le récit fait par le narrateur est somme toute fort classique avec l'emploi des formes verbales au passé (imparfait et passé simple). Le narrateur étant absent de l'histoire et cette dernière ayant lieu vers 1904 (nous ne savons pas à quelle époque la narration est présumée avoir lieu) nous avons l'impression d'une certaine distance temporelle : l'histoire semble passée, terminée depuis longtemps. Le récit est « historique », néanmoins la narration est intemporelle, le narrateur peut aussi bien avoir été témoin présent et cette première impression de distance temporelle de la narration par rapport à l'histoire est également modifiée par l'intervention d'autres voix, les personnages qui, eux, discourent au présent dans les très nombreuses scènes que nous avons relevées ci-dessus. Le narrateur conduit le récit des événements au passé et les scènes parlées produisent un effet de présent. Il y a donc un décalage temporel qui se manifeste tout au long du roman, une ubiquité temporelle en quelque sorte. Mais la narration au passé par le narrateur paraît très proche du présent de l'histoire lorsque se produisent les scènes. Le décalage temporel est encore plus limité lorsqu'il s'agit des soliloques de Tringlot. Dans la narration de ces rêves éveillés ou quasi-monologues intérieurs nous avons, comme l'observe Genette pour le roman épistolaire,⁷² une très grande proximité entre histoire et narration, le narrateur s'écarte (mais pas tout à fait comme nous l'avons vu du fait de l'emploi des verbes déclaratifs) pour céder la voix au personnage et celui-ci, dans l'évocation de ses souvenirs dans le moment présent de l'histoire se rattache au cours des événements racontés par le narrateur : Les rêves éveillés non seulement contribuent à éclairer le passé du protagoniste, ils ont pour lui une fonction

⁷² *Ibid.*, p. 225.

thérapeutique et seront déterminants dans l'évolution de son voyage initiatique. Le texte produit ainsi un jeu raffiné avec le temps. Le très léger décalage temporel entre le récit d'évènements et la simultanéité de l'exposé des pensées et des sentiments produit comme le dit Genette « un effet subtil de frottement »⁷³. En terme musical nous dirions qu'il y a contrepoint : La voix de Tringlot se superpose à celle du narrateur. Ce dernier représente la ligne de fond de l'histoire menant son déroulement vers la fin en étant racontée au passé, procédé classique de la narration hétérodiégétique. Sur cette ligne viennent se greffer les autres voix en narration homodiégétique : Louiset, Casagrande, la baronne, Tringlot.

Certaines de ces narrations contiennent des jeux encore plus sophistiqués avec le temps par l'emploi de récits enchâssés au second degré. Ainsi lorsque Louiset raconte à Tringlot l'épisode de la valse funèbre de la baronne avec Murataure (p. 104-113), la narration en est donnée par l'intermédiaire du dialogue entre les deux témoins le père Gaspard et Laugier. Dans le récit métadiégétique, fait par Louiset, la simultanéité est transmise encore plus directement par le truchement de ce dialogue. Nous voyons encore un effet de contrepoint mais au deuxième degré. Selon les analyses de Genette⁷⁴, il s'agit ici d'un métadiégétique réduit ou pseudodiégétique qui implique une économie d'un niveau narratif. L'effet de proximité dans le temps pour le narrataire (Tringlot) et le lecteur est appréciable.

Ce même procédé se retrouve aussi dans les monologues de Tringlot. Par exemple lorsqu'il imagine les questions qui lui seraient posées dans un interrogatoire (p. 89-90 et 114-116) ou quand il se représente l'interrogatoire de « la Belle Marchande » (p.133-147). Dans ce dernier nous avons un véritable « théâtre dans le théâtre » et les trois niveaux temporels de la diégèse, de la métadiégèse, et de la métadiégèse enchâssée, interfèrent en superposition créant de la sorte une ubiquité temporelle.

Notons pour terminer que la facture du roman reste classique, nous n'avons pas un roman polyphonique tel que l'entend Bakhtine, c'est à dire qui rompt avec le principe monologique. Dans *l'Iris de Suse*, le narrateur conduit la ligne du récit sans discourir avec les autres personnages. Ricœur écrit à ce propos :

C'est cette "dialogisation" de la voix même du narrateur qui fait la différence entre roman monologique et roman dialogique. C'est donc le rapport même entre discours du narrateur et discours du personnage qui est entièrement subverti.⁷⁵

Nous voyons qu'ici persiste dans le roman :

⁷³ *Ibid.*, p. 225.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 246

⁷⁵ Paul Ricœur, *op.cit.*, tome II, p. 183.

[...] le rôle organisateur de la mise en intrigue, même étendue à toutes les formes de synthèse de l'hétérogène par quoi la fiction narrative reste une *mimèsis* d'action⁷⁶.

L'étude narratologique de *L'Iris de Suse* a fait apparaître les traits suivants : la ligne de fond est un temps linéaire, mais celui-ci est dans une large mesure dérivé par les multiples retours en arrière représentés par les analepses ; le rythme du récit présente une certaine symétrie par les parties lentes du début et de la fin ; la temporalité est scénique, instaurant pendant de grandes parties du récit une isochronie entre histoire et narration ; les différentes voix dans le roman produisent souvent des effets de contrepoint. Nous voyons ici des exemples de jeux élaborés avec le temps.

2.2 Poétique

Dans *Noé*, Giono inaugurerait le genre de la *chronique* et annonçait l'œuvre future, « les livres de braise » en introduisant des thèmes nouveaux et en renouvelant ses techniques romanesques. *L'Iris de Suse*, qui est le dernier roman publié du vivant de l'écrivain, est en quelque sorte l'apogée de l'œuvre entière, comme si elle en recueillait les multiples fils.

Alors que le récit de *Noé* révélait une chronologie plutôt brisée, *L'Iris de Suse* comporte une structure linéaire plus continue, convenant au roman d'apprentissage.

Comme nous l'avons observé au cours de l'étude narratologique, le roman présente une architecture rigoureuse, avec des effets de rythme balancés et symétriques, mais y apparaît aussi un esprit de digression représenté par les nombreux retours en arrière.

Le début du roman (p.11-29) présente le thème initial, la fuite : « la mort attrape d'abord ceux qui courent » (p.19), « un véritable Juif errant »(p.25), ; y interviennent le protagoniste principal, Tringlot ainsi que l'arrière-fond, la « scène » (p.14) ou le cadre, c'est à dire le premier arrêt, le paysage et la ville. Ensuite vient la longue partie du milieu (p.29-280) qui couvre la montée avec les bergers, les mois passés à la montagne et à Quelte, entrecoupée par la courte évocation du séjour dans la vallée, à l'auberge de la gare, et la remontée vers Quelte. Cette période inclut les longues digressions concernant le passé des personnages, le passage à Villard et l'accident. Elle traduit l'initiation de Tringlot et contient tous les éléments dramatiques majeurs du roman. La dernière partie (p. 281-297), le finale, referme le roman en apportant l'élément léger qui sera la libération de Tringlot de ses mauvais antécédents et la perspective d'une nouvelle vie, comblée par l'amour de l'Absente.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 183.

Nous pouvons apercevoir la parenté avec une composition musicale, le concerto par exemple, qui comprend d'habitude trois ou quatre parties : L'Allegro, L'Andante ou Adagio, le Scherzo et le Finale. Tringlot représenterait ainsi le soliste qui s'oppose à l'orchestre. Cette parenté se laisse aussi deviner du fait que Giono a fait connaître que la musique lui servait souvent de source d'inspiration. L'écrivain a défini *Le Hussard sur le toit* comme une ouverture à l'italienne et dans ses entretiens avec Jean Carrière il répond comme suit à la question de ce dernier :

J'aime le contrepoint. J'aime la fugue. J'aime aussi la construction du concerto dans les entrées, les sorties du concertiste, tout ça m'intéresse, parce que les problèmes se posent à peu près de la même façon pour un romancier. Les problèmes d'entrée et de sortie du drame sont à peu près les mêmes que les problèmes de construction musicale. Je vais, avec beaucoup d'appétit et de reconnaissance, à ceux qui construisent⁷⁷.

Le déroulement temporel du texte suggère une suite musicale. Dans l'incipit nous avons par exemple l'entrée immédiate du soliste (Tringlot), que nous pouvons imaginer entrer en douce (« sans bruit ni trompette »), puis nous entendons les voix instrumentales de l'environnement que le texte indique explicitement : les rossignols, les pins qui ronronnent, les chevaux qui éternuent, la jeune fille qui chantonne, la conversation entre la vieille femme et le bossu (p. 11-12). Toute la suite du passage jusqu'à l'arrivée dans la petite ville est remplie de sons qui répondent à l'inquiétude de Tringlot, son attention étant toujours en éveil pour percevoir le bruit de ses poursuivants (« le cachou et les clefs »). L'ouverture dépeint également les aspects du paysage : les arbres, les prés, le ruisseau scintillant (p. 20-21) et il ne serait pas difficile de transcrire ces éléments en termes musicaux, dans une tonalité pastorale, mais avec la voix du soliste toujours présente dans son registre émotionnel. La suite du roman à partir de la rencontre avec les bergers contient les dialogues orchestraux, les thèmes du passé en variations et réexpositions, les contrepoints, les notes sombres évoquant la mort, les fragments mélodiques séparés par des silences, toute une parade de thèmes qui font la substance du roman. Cette partie centrale peut être assimilée à un andante qui étire les longs mois de l'été et de l'hiver, mais avec des interruptions par des passages à tonalité plus vive ou dramatique, jouant en crescendo jusqu'à l'accident-suicide. La dernière partie, le finale prend un air de liberté et de joie. Tous ces traits concourent à créer un ensemble harmonieux, à tonalité romantique, un art de la composition parfaitement élaboré.

⁷⁷ Jean Carrière, *Jean Giono, Qui suis-je ?*, Lyon, La Manufacture, 1985, p. 109.

Le roman présente ainsi un déroulement temporel très musical. En poursuivant l'étude de sa temporalité se présente la question de savoir si une conception particulière du temps y est révélée. Nous avons vu dans l'exposé de la conception du temps qui se signale à travers l'œuvre de Giono que celle-ci comporte des variations, l'instant semblant prendre une primauté sur la durée dans les romans de la maturité. Les œuvres dites de la première manière sont concernées par un élan fusionnel de l'homme avec la nature et le temps représenté est un temps cyclique, le temps de l'éternel retour ou le temps du monde selon Ricœur. Dans *L'Iris de Suse*, le cadre naturel passe plus à l'arrière-plan. Il est certes décrit mais sans lyrisme particulier. Il n'est que la scène où se jouent les drames des personnages. Au cours de la fuite de Tringlot sont dépeints les divers aspects du paysage, de même lors de la montée vers la montagne avec les bergers mais ces descriptions évoquent plutôt le déroulement de la marche et, en utilisant le concept du chronotope de Bakhtine, nous pourrions dire que le temps prend une importance qui équivaut à celle de l'espace. Le passage suivant traduit par son rythme et ses images le déroulement de la marche des moutons et la progression de la lumière et du jour:

Les béliers avaient pris un pas long et lent ; le balancement paresseux de leurs cloches battait des tambours voilés ; toute la troupe emboîtait le pas en cadence dans le velours du matin. Il faisait frisquet. Le soleil ne se risquait pas jusqu'au fond de la vallée ; de temps en temps il envoyait un rayon qui éclatait tout de suite en poussière avant de toucher terre et il placardait sur les parois de la montagne les prés acides ou le mordoré des foins coupés. A mesure que l'heure passait, la lumière écartait davantage les branches de son éventail ; des décors s'effaçaient, d'autres se dressaient (p.60).

A l'égal des descriptions de la nature, le temps du monde reste le plus souvent à l'arrière-plan. Il représente un indicateur du déroulement du parcours de formation de Tringlot, en mentionnant assez concisément le cours des saisons, comme nous avons vu dans les citations ci-dessus. Ainsi il ne semble pas avoir une influence très grande sur l'évolution de l'action ou la psychologie des personnages.

La mention des différentes saisons contribue de la sorte à marquer la marche en avant du récit. Celui-ci est certes linéaire, cependant, dans son trajet dynamique vers le dénouement, la ligne tracée peut aisément être décrite comme une arabesque, en prenant en compte les multiples retours en arrière se rapportant au passé des personnages. Nous entrons ici dans la sphère du temps phénoménologique ou temps de l'âme .

Comme tout récit chronologique le temps présent de l'histoire se déroule dans une succession d'instantanés racontés rétrospectivement par le narrateur. Le protagoniste principal, Tringlot, vit son présent au fur et à mesure de son avancée dans un chemin initiatique. Sa fuite

devant les poursuivants et sa marche avec les bergers symbolisent sans doute l'écoulement du temps, son voyage est le temps en mouvement. L'errance dans l'espace est une errance dans le temps pour reprendre le concept du chronotope. Tels les errants de Giono, Tringlot est un être en rupture de ban avec la société qui cherche une issue, et sa marche est aussi une quête. Quête de quoi ? la réponse ne se fait pas. Louiset en donne quelques exemples :

- Et où tu veux qu'on soit ? dit Louiset. On n'est nulle part. Nous allons chercher notre vie (p. 44).

Et plus loin en évoquant Alexandre:

- Qu'est-ce qu'il cherche ? - Ce qu'il n'a pas ; comme tout le monde (p. 45).

De même concernant la baronne :

- Alors qu'est-ce qu'elle cherche ? – Midi à quatorze heures (p. 97).

Lorsque Tringlot se perd en chemin vers Quelte, le passage semble symboliser un labyrinthe, celui de la vie où le chemin est tortueux. Tringlot, cependant, arrive finalement à sa destination ou plutôt à une étape de son voyage de formation, symbolisée par Quelte. Il paraît vaguement conscient de son avancée vers un quelque chose inconnu qui représenterait une nouvelle direction dans sa vie :

Il se dit : "Depuis trois mois tu es embrigué dans quelque chose qui ne te concerne pas. Aujourd'hui c'est le comble." [...] Il marchait péniblement dans une végétation rébarbative, des bruyères ou des lavandes sur des pierrailles. Il trouva finalement un sol plus souple et comme un chemin. Il le suivit ; il circula à travers des arbustes ; il aperçut entre les feuillages d'une allée une trouée phosphorescente de voie lactée (p. 161).

La quête, la marche en avant suggère également le futur, c'est à dire les instants qui ne sont pas encore. L'errance mesure ainsi l'infini du temps. Cet infini, incarné par l'Absente est pressenti par Tringlot sous la forme de fuite, la fuite de l'Absente s'avèrera-t-il:

A différentes reprises, Tringlot s'arrêta pour écouter. Il avait l'impression que quelqu'un le précédait ; une sorte d'animal plutôt, une fuite rapide, légère, inconsistante (p. 191).

Le dernier voyage de Tringlot est en ce sens une arabesque qui aboutit à l'avenir : Le passé est délaissé et les poursuivants sont semés par des détours qui finalement ramèneront le héros au point de départ, le point zéro : « le zéro de l'infini ». Ce voyage est circulaire (comme le chiffre zéro). Sa symbolique suggère un temps de l'éternel retour, un temps circulaire malgré la linéarité dominante du récit et le caractère évolutionnel de l'intrigue. Le

temps de l'âme et le temps du monde semblent ici se rejoindre. La quête, le voyage est une métaphore de la vie et figure en même temps une mise en abyme du roman lui-même : Le récit agit par rétrospection, relatant une histoire qui devient passée au fur et à mesure qu'elle s'avance inexorablement vers la clôture du récit pour finalement rejoindre le présent fictionnel du narrateur. Le cercle est refermé. Le passé de l'histoire est mort, le récit est terminé. De nouveaux textes pourront être créés à l'infini à l'instar de la nouvelle vie de Tringlot. A partir du point zéro.

La marche ou la quête fait aussi passer le temps intérieur, qui serait sans doute insupportable dans l'immobilité apparente du temps extérieur (le temps du monde insupportable pour l'âme). La marche crée en quelque sorte une durée. Tringlot l'exprime à son arrivée dans la montagne :

Et je me disais : tu es une sorte de Juif errant, tu ne pourras jamais plus t'arrêter. Si tu veux que le temps passe, le seul remède : marche, marche, marche (p. 69).

Le présent sans la marche ou la quête comporte des dangers selon Louiset :

Tant qu'on marche l'esprit s'occupe ; on va d'un endroit à l'autre ; le monde vous divertit, mais quand on est sur place, il faut se faire chaque jour des horizons neufs, et soi-même : voilà le danger. Tant que tu marches, tu as un nord, un sud, l'est, l'ouest mais si tu es seul et planté (c'est notre cas) il n'y a plus de loi ; alors on part en bombe. » (p. 80).

Ces paroles traduisent l'ennui de l'existence, un des grands thèmes gioniens, l'ennui qui conduit aux excès et à la démesure que nous connaissons par les « livres de braise ». La sensation de l'immobilité insupportable, qui se produit malgré la marche chronologique du temps extérieur (rappelons ici le mouvement du temps évoqué par Aristote), et qui est bien un phénomène psychologique (le temps de l'âme), est décrite lors d'un arrêt du troupeau :

Ils restèrent donc sur l'emplacement du bivouac. Ces vingt-quatre heures se traînèrent interminablement dans un vide écœurant. Un petit vent sifflait dans les rochers. Le temps se gâtait (p. 42).

Et plus tard dans le récit :

L'été s'attarda longtemps ; même dans l'arrière-saison les jours étaient interminables, de plus en plus chauds, clairs, immobiles. Cet excès rendait mélancolique. Les bêtes languissaient. [...] Heureusement il y eut un coucher de soleil particulièrement effrayant qui ruisselait de sang (p. 136).

« Le vertige du temps immobile » atteint aussi Tringlot au début de la scène dans l'église de Villard. (p. 243).

Ces passages expriment le vide existentiel et rappellent le Dasein de Heidegger : L'homme vit avec, enfouies en lui, la mort et l'angoisse. Nous allons plus tard, en parlant de la mort, étudier les instants qui seront des défis ou des échappatoires au vide, en particulier l'accident-suicide de la baronne. Pour reprendre la réflexion sur la mise en abyme du livre, l'écriture, pour l'auteur, est aussi un procédé pour exorciser l'angoisse de l'existence par une technique semblable à celle de la marche, l'effort vers le mouvement.

La vacuité ou la plénitude du temps (ce dernier étant entendu comme la durée composée d'instant) est souvent évoquée par l'intermédiaire des impressions des sens. Ceux-ci concourent à créer le temps phénoménologique, c'est à dire le temps psychologique ou intérieur du personnage. Les sons jouent incontestablement un grand rôle dans le roman, nous avons déjà observé leur présence dans l'incipit, entre autres le bruit des clefs. Ils apparaissent tout au long du récit, par exemple : les bruits du vent à la Sambuque (p. 185) ; les grondements du vent que savoure Tringlot (p. 246) ; le « bourdonnement » de mauvais aloi de la baronne. (p.265).

Les sons peuvent conférer l'impression d'un écoulement de temps sans contenu : A la gare, après avoir dit adieu à Louiset, Tringlot ressent à nouveau son inquiétude et sa solitude, les sons, qui, ici, s'apparentent au temps monumental, marquent la durée de son état mental où se dégage une impression de vide provoquée par le départ de Louiset :

[...] le train s'était mis en marche insensiblement malgré l'entrechoquement des tampons ; le fanal rouge du wagon de queue disparut dans le brouillard et le crépuscule. Il avait écouté longtemps la locomotive haleter dans les rampes de la montagne, puis il s'aperçut, qu'il ne restait plus que le grelottement permanent de la sonnette de la station (p. 179).

Les trois composantes du temps phénoménologique sont ici évoquées : Le passé, représenté par le train qui disparaît, le présent, stade intermédiaire dans ses instants successifs, où Tringlot entend les halètements de la locomotive, et le futur suggéré par le bruit continu de la sonnette de la station.

Dans l'épisode de l'église de Villard les sons créent un contraste au silence du temps, ce dernier semblant immuable, vide:

Le silence était tendu sur des échos profonds ; une toux, un remuement de chaises, un livre claqué y déclenchaient d'extravagantes conséquences sonores (p. 242).

Les manifestations des sens servent aussi à évoquer une certaine plénitude du temps présent. Les sensations procurées par la vue, l'ouïe et l'odorat se conjuguent dans le passage suivant :

Tringlot regarda attentivement ce fameux nord où il allait.

Ça avait l'air de quoi ? D'un bleu bizarre. Il l'avait pris d'abord, les jours d'avant, pour un ciel ; et ce matin, là-bas, depuis qu'il s'était approché, ce n'était plus aérien : ni un nuage, ni de l'orage, ou de l'air, non, pas du tout, c'était comme une purée de pois, plus épaisse encore ; si épaisse qu'elle faisait ombre ; si compacte qu'elle répercutait tous les bruits en les fondant dans un écho général. Le pétilllement des peupliers, les voix, les appels, le clairon d'un âne, la toux des moutons, un bêlement solitaire, la campagne d'un bœuf endormi, le grondement du petit fleuve qu'ils avaient passé à gué avant d'arriver et la confuse rumeur des lointains sonnaient comme dans un corridor.

A l'horizon, une brume légère voilait des mamelons et des tertres couverts de forêts presque roses mais, au dessus de cette barre laiteuse, au lieu d'arrondir le ciel, de nouvelles étendues escaladaient les hauteurs, en portant des masses d'herbes, des rochers échevelés et même des arbres gigantesques. Il ne s'agissait pas d'un mirage. Tringlot en connaissait la musique ; ce qu'il voyait , c'était de la chair et de l'os et pas du tout de l'air sirupeux. Il respirait un silence glacé, parfumé de foin. "Et parbleu, se dit-il, c'est la montagne !" » (p. 34-35).

Tringlot, à ce stade du voyage, apprend à vivre de façon différente. Son attention est tournée vers des sensations nouvelles et non plus vers celles provoquées par l'inquiétude du début. Les sons ne représentent ici que la paix d'un monde environnant dépourvu de la présence des hommes. Le temps de l'âme représenté par l'inquiétude est momentanément supplanté par le temps du monde.

Le sens du goût est également sollicité pour remplir l'instant présent. Louiset prépare un bouillon de « premier ordre » à la halte de Mons : « Nous sommes des Mylords » (p. 48). Il a un faible pour la morue aux poireaux que lui confectionne Alexandre et prépare lui-même un plat de pluviers :

Il en avait neuf, dodus. Bardés, il les avait alignés sur un lit d'oignons hachés dans la marmite, avec un peu d'huile et recouverts d'un fond de vin blanc. A feu doux. L'odeur tenait compagnie. Le poêle ronflait. A certains moments, il semblait que la pluie s'appesantissait. Non (p. 170).

Ces descriptions traduisent une forte impression de présent vécu. Le temps est « rempli » par les sensations et la convivialité des habitants de la « maison en dur ». Mais le vide existentiel reste à l'arrière-plan, Alexandre le comble en lisant son livre de chiffres, une expression ironique de ce à quoi peuvent recourir les hommes pour se divertir, illustré par le dialogue suivant :

- tu ne lis que des chiffres, dit Tringlot.

- Qu'est-ce que tu veux lire d'autre ? dit Alexandre.
- Je ne sais pas moi, n'importe quoi.
- Justement, c'est n'importe quoi.
- Oui mais des chiffres, c'est drôle !
- Tout est drôle, dit Alexandre (p. 172).

Tringlot, lui, est immergé dans une sorte de méditation sinon heureuse, du moins tranquille, où il revoit dans sa tête « des objets sans signification particulière ». De même, Louiset en caressant machinalement son chien rêve à une situation quelconque. (p. 172). Il est intéressant de noter ici que le passage concerné passe sans transition du style indirect au style direct :

et il parlait à vide de torchons et de mouchoirs à carreaux., d'un colporteur qui "faisait" les Bouches-du-Rhône, qui passait régulièrement à Condoux, un peu avant Pâques, avec son balluchon où il avait toujours quelques douzaines de ces grands mouchoirs à carreaux qui ne sont pas généralement très demandés , sauf moi et un autre [...] je n'ai jamais entendu ça de ma vie ; en tout cas c'est exactement le même genre de mouchoir, puisque je le lui ai demandé (p. 173-174).

La voix du personnage superpose ici celle du narrateur créant une superposition de temps. La description des rêveries de ces personnages suggère un temps de l'âme totalement intériorisé sans mesure extérieure, que ce soit par le temps de l'horloge (le temps monumental) ou le temps cosmologique (le temps du monde).

Ce temps de l'âme est également évoqué à la fin de la scène dans l'église de Villard où Tringlot passe « un moment de bonheur parfait » (p. 246). Ici n'entrent en jeu ni le passé ni le futur. La conscience est entièrement absorbée par un présent qui paraît immobile. Dans ces passages sont évoqués les traits non linéaires d'un temps phénoménologique.

Comme nous l'avons vu dans la partie consacrée à la narratologie, le récit dégage une intense atmosphère de vie vécue dans le présent par l'utilisation des scènes dialoguées. Celles-ci occupent une grande partie du récit. Elles prennent les personnages sur le vif avec l'emploi de la langue populaire et les situations se déroulent comme si elles se présentaient devant les yeux du lecteur. Ainsi la scène où Louiset et Tringlot observent la voiture de Murataure qui s'engage dans les chemins de Quelte :

- Il passa les lunettes à Tringlot.
- Regarde, dit-il.
- Qu'est-ce qu'il faut regarder ?
- Des vertes et des pas mûres ! Tu vois la route ?
- Je ne vois strictement rien.
- Mets les à ta vue.

- C'est fait. C'est kif-kif bourricot (p. 91).

De même les dialogues entre Tringlot et Casagrande laissent passer le message « philosophique » de ce dernier dans une temporalité immédiate (p.163-165) et la scène d'adieu entre Casagrande et la baronne (p. 266-277) prend un caractère éminemment théâtral. Il est certain que la multiplicité des scènes parlées confère au roman des traits qui ressortent de l'art dramatique, mais celui-ci garde cependant dans sa construction, dans sa mise en intrigue, le caractère de récit fictionnel.

Certaines descriptions de la nature prennent aussi une tonalité dramatique, une temporalité scénique. L'orage est dépeint comme un véritable spectacle de théâtre où les éléments sont personnifiés :

Tout le mouvement était dans le ciel. Les nuages paraissaient animés de leur propre colère ; ils continuaient à arriver à bride abattue, difformes et gesticulants, traînant avec eux une lumière décomposée. [...] Un nuage gras se dandina lentement. Il tomba sur la montagne comme un plomb. Il se traîna sur le rocher en lui arrachant des étincelles ; une foudre lente sauta à ras de terre comme un crapaud (p. 130-131).

Comme l'a observé Jean-François Durand, « le spectacle frôle une grandiloquence parodique [...] dans un registre où dominant le burlesque et le bouffon »⁷⁸, nous ne sommes pas loin de l'opéra-bouffe.

Une autre description qui précède et semble annoncer le suicide de la baronne illustre admirablement le mouvement dramatique de la nature et du temps extérieur. Ce dernier semble étroitement associé au destin des personnages, nous avons ici le temps du monde qui reflète le temps de l'âme, en premier lieu celui de la baronne.

La débâcle de printemps était commencée depuis plus d'un mois. [...] ; puis la bourrasque l'emporta. Au sein de la nuit, soit à l'aurore, parfois à la chute du jour, un calme, un silence, une trouée de ciel s'élargissaient. Mais le vent reprenait, chargé de nuages d'encre ou glissait sur un azur aiguisé. La lune courait échevelée, à travers des nuits rouges. Des pluies obliques soufflaient comme des chats. Le vent tomba. On entendit le gloussement des eaux déchaînées, une jérémiade de pie ; et, d'où vint cette odeur de lilas (p. 265-266) ?

Ici, la tonalité est plus tragique que parodique et bouffonne. Notons également l'évocation des sons et des silences.

Nous avons jusqu'à présent étudié l'expression du temps dans le roman telle qu'elle se manifeste en tant que présent des personnages, impliquant la marche en avant, l'écoulement, une durée composée d'instant successifs. Cette durée est parfois décrite comme vacuité

⁷⁸ Jean-François Durand, *Giono, Le jeu du condottiere, op.cit.*, p. 236.

parfois comme plénitude. Nous avons également vu comment le texte communique au lecteur la sensation de présent par l'utilisation de la temporalité scénique.

Le roman contient aussi de nombreuses manifestations du passé. Tout récit est dans sa nature essentiellement rétrospectif. Le récit du narrateur de *L'Iris de Suse*, quelle que soit l'identité de ce dernier, l'est par nécessité. Mais comme nous l'avons vu plusieurs voix narratives apparaissent dans l'histoire et nous allons étudier leurs différentes manières d'évoquer le passé.

Le héros, Tringlot, est en fuite devant ses poursuivants mais il fuit également son passé. Celui-ci lui revient, comme nous l'avons vu, dans ses rêves éveillés qui se produisent lorsqu'il est installé au repos. Ces retours en arrière jalonnent son parcours initiatique et il semble que sa progression soit conditionnée par ces remémorations.

La première évocation du passé a lieu pendant la sieste à Mons et se passe dans un état de demi-sommeil : Il a les yeux fermés, il entend les bruits extérieurs mais il entend et voit en même temps les manifestations de la mémoire. Celles-ci se présentent dans le désordre, par bribes sans connexion logique, comme dans les rêves, relatées d'abord dans le style indirect libre. Puis le récit passe au style direct : « eh oui, c'est ton propre monde, attention... » (p.49), la phrase marquant la transition entre les deux temporalités, le passé de l'histoire racontée par le narrateur, à partir de sa position, et le présent du personnage ou présent fictif de l'histoire. La voix de Tringlot supplante celle du narrateur. Ce rêve éveillé est le premier stade des transformations successives que Tringlot fera opérer dans son psychisme par les rappels du passé. Du point de vue de la technique littéraire, son récit produit aussi une attente chez le lecteur, attente d'en savoir plus. Ce rappel ainsi que les suivants que nous allons étudier contribuent à créer le dynamisme de l'avancée du récit.

Le deuxième rêve éveillé (p. 82-90), cette fois dans « la maison en dur » où Tringlot se sent en sécurité, est beaucoup plus long et apporte des précisions sur son passé de brigand. Le thème de la cache est abordé pour la première fois. Ce thème prendra une valeur symbolique dans le roman. Est aussi mentionné le thème de la mort, en l'occurrence apportée par les nombreux assassinats. La remémoration procède aussi par associations : par celle des couleurs, le corsage rouge d'une victime et plus loin l'évocation du noir et du blanc. La symbolique de ces couleurs est affectivée par Giono, leur dichotomie est fréquemment employée dans l'œuvre. Ici nous remarquons l'expression « le vent fait un bruit noir ». Ces couleurs prennent une valeur grave et effrayante en dépeignant l'un des bandits, Monsieur Victor qui est le poursuivant avec les clefs. Le noir et le blanc représenteraient la vie et la mort ou peut être l'infini et le néant ou le plein et le vide, ce qui annonce les thèmes de la fin

du roman. Le récit de cette rêverie est dans la forme du monologue rapporté. C'est la voix de Tringlot qui nous parvient directement, uniquement encadrée par les verbes déclaratifs du narrateur premier. Le récit de Tringlot supplante celui du narrateur et traduit son présent au moment de la rêverie. L'impression de présent se dégage encore plus par le dialogue de l'interrogatoire imaginé.

Le thème de la cache est repris dans le rêve éveillé suivant (p. 113-118), cette fois-ci le passé se précise avec l'évocation de la Sambuque. Y est aussi fait allusion à la Belle Marchande. Le récit est toujours sous forme de monologue rapporté et comporte, de nouveau, un interrogatoire imaginé. Ainsi, par l'intermédiaire de ces souvenirs, le passé de Tringlot avance dans le temps, en arrière-fond de l'avancée de son parcours dans la diégèse. Nous avons deux temporalités parallèles.

La quatrième rêverie (p. 132-156) qui a lieu au moment de l'orage commence par le long interrogatoire imaginé de la Belle Marchande. C'est une véritable scène au présent, où les acteurs sont pris sur le vif dans la transposition de leur langage, populaire pour l'interrogée, administratif pour le président. Après une interruption, le récit continue sous forme de monologue rapporté, Tringlot y évoque son observation de la Belle Marchande à la fenêtre de la prison, sifflotant la mélodie de *La Tsarine*, signe de son sang-froid : elle n'aurait donc pas cédé aux pressions de l'interrogatoire imaginé. Ici encore le thème du noir est indiqué : « voilà le fichu noir, les grands yeux noirs, la bouche en coup de sabre, noire aussi... » (p. 151). Comme précédemment, la temporalité est à plusieurs niveaux : Celle de l'interrogatoire imaginé (conditionnel) est enchâssée dans le récit second de Tringlot (présent) qui est lui-même enchâssé dans le récit premier du narrateur omniscient (passé). Les niveaux sont toujours précisés dans le texte par l'utilisation des verbes déclaratifs. L'explication finale de Tringlot (p. 154-155) apporte la note d'authenticité vécue.

La dernier rêve éveillé concernant le passé a lieu dans l'auberge du boiteux, lors du retour de Tringlot vers Quelte. Il décrit par le menu détail la découverte de la cache et du butin. Nous suivons pas à pas ses tentatives et ses réflexions dans un temps présent :

Je m'occupe d'abord de la première marche. Je tâte, je palpe, je caresse, j'appuie, j'effleure, je glisse, je frôle, je suis du bout du doigt, délicatement, tout le long de la rainure qui sépare la première marche de la seconde (p. 187).

Le récit nous apprend la passion, le vice de Tringlot qui est l'or. Cette dernière rêverie marque un tournant dans l'action. Par la suite, Tringlot apprendra à connaître le monde théâtralisé de Quelte qui sera la nouvelle étape de son initiation et découvrira son amour pour l'Absente. Ainsi ces retours en arrière participent à l'avancée de l'intrigue du récit premier en permettant

à Tringlot d'analyser son passé et de s'en libérer. Il semble que le mouvement en avant du temps de l'intrigue principale est tributaire du passé. La nouvelle voie que suivra Tringlot est rendue possible du fait que les nombreuses remémorations lui permettent de finalement maîtriser le temps révolu. Le temps de ces retours en arrière est de la sorte un temps progressif qui adhère au temps de l'action principale. En revivant ou imaginant son passé, Tringlot lui donne un langage qui dans sa chaîne métonymique de signifiants instaure une temporalité de marche en avant. Ce procédé est proche de celui qui entre en jeu dans la psychanalyse. Peter Brooks, qui dans son ouvrage *Reading for the Plot*, se base sur les théories de Freud et de Lacan, étudie ainsi le phénomène de répétition qui se produit dans les textes. Ces derniers se représentent comme habités par des énergies qui sont en dernier lieu des images du désir qui parcourt le fil du texte (désir de signification pour le lecteur). Comme lecteurs nous savons que le texte crée un niveau intense d'énergie qui ne peut pas toujours être déchargé par les intrigues officielles (éducation, répression). La répétition est un principe opératif du système, créant des énergies, leur donnant des formes perceptibles avec lesquelles le texte ainsi que le lecteur pourra travailler pour construire des entités thématiques et des ordres narratifs. Selon Brooks la répétition prend toujours place dans la sphère du symbolique, dans le transfert du langage où les aspects et figures du passé sont confrontés dans une forme symbolique. La répétition inclut toujours l'idée de variation dans le temps et peut virtuellement être un acte progressif.⁷⁹

La voix de Tringlot prend ainsi une grande importance dans le texte lorsqu'il s'agit de l'évocation de son passé. D'autres personnages de l'histoire, les excentriques habitants de Quelte, ont aussi leur passé qui sera exposé par l'intermédiaire de leurs différentes voix. Leur passé est d'abord raconté par Louiset, en plusieurs épisodes. Le premier (p.57) présente les personnages de Murataure et de la baronne et annonce le caractère extravagant de cette dernière. Le deuxième (p. 62-65) décrit le personnage également excentrique du baron et réitère l'impression laissée par la première évocation de la baronne (p. 62-65). Est aussi faite allusion à l'existence d'un troisième personnage (sans doute Casagrande), ce qui produit une attente de la suite de l'histoire. Cette présentation faite dans le langage populaire de Louiset rappelle l'exposition du théâtre. Elle annonce aussi les drames futurs. Nous avons encore un exemple de la temporalité scénique. Le narrateur omniscient a disparu, nous voyons les personnages sous le point de vue du personnage qui raconte.

⁷⁹ Peter Brooks, *Reading for the Plot*, New York, First Vintage Books Edition, 1985, p. 122-124.

Le troisième récit (p. 96-113), fait par Louiset après l'observation de la voiture de Murataure à Quelte, relate longuement le drame des personnages, c'est à dire le baron, la baronne et Murataure, (Casagrande n'est pas mentionné). Leur histoire est présentée dans le langage populaire de Louiset mais quelquefois transparaissent des réflexions qui ne sont pas celles d'un homme du peuple, comme :

On va vite à Quelte, quand il n'y a vraiment rien, sauf l'amertume, mais l'amertume n'est rien [...] Bien sûr qu'ils étaient intelligents. C'est même pourquoi il s'entourèrent de tant de décorum et de tant de formes (p. 99).

Ici la voix du narrateur semble supplanter celle de Louiset, réinstaurant la temporalité du récit premier.

Une confusion des voix se produit aussi lorsque Louiset rapporte une pensée de la baronne : « “Je trouverai bien moi aussi un nom pour ma fièvre maligne” se dit-elle » (p. 100). Il est impossible que Louiset ait pu prendre connaissance des pensées intimes de celle-ci. Ces traits confèrent une note d'irréalité à l'histoire.

Le récit se poursuit cependant dans un registre réaliste avec les réflexions et expressions personnelles de Louiset lorsque seront dépeints le passé de Murataure et de sa famille ainsi que sa relation avec la baronne. L'épisode de la valse où la baronne est en grand deuil, toute en noir, est de nouveau un récit dans le récit avec dialogues, cette fois rapportés par des témoins. Le récit prend un caractère de scène parlée.

Louiset raconte finalement le mariage de Murataure et de l'Absente (p. 122-129). Ici encore la mort est annoncée :

J'avais l'impression qu'elle aussi s'absentait, elle regardait autre chose que ce qu'elle faisait, au delà, plus loin et qui n'était pas drôle, j'ai l'idée (p. 128).

La deuxième version du passé de la baronne sera racontée alternativement par elle-même et par Casagrande lors du séjour de Tringlot à Quelte. La version de la baronne se rapproche de celle de Louiset. Celle de Casagrande apporte quelques modifications. Nous n'entrerons pas dans le détail. Les personnages sont énigmatiques et ont apparemment joué le grand jeu de l'amour et de la mort. Leur vie est représentée comme stylisée, irréaliste, avec une certaine note de romantisme. Ces récits du passé, par leur fonction répétitive, dégagent, comme nous l'avons mentionné plus haut, des entités thématiques qui sont ainsi présentées au lecteur. Le protagoniste, Tringlot est mis en face d'un théâtre où se jouent les thèmes majeurs de la vie humaine tels que l'amour, le néant, la mort. Cette dernière est indiquée à la fois comme motif du passé et comme annonce de l'avenir. La mort du baron, par la pendaïson, est

mentionnée abruptement par Casagrande à Tringlot à son arrivée à Quelte (p.205). Ensuite le thème de la mort planera sur les récits respectifs que la Baronne et Casagrande font à Tringlot. L'odeur de la violette est le parfum de la mort chez Giono, « l'odeur si belle », de Pauline. Elle est évoquée à chaque fois lors des apparitions de la baronne dans l'écurie (p. 210, 212, 226). Le paroxysme de ces allusions à la mort est atteint lors de la dernière conversation de Tringlot et de la baronne :

- Êtes-vous seulement capable de reconnaître la mort ? dit-elle [...] La tendresse et l'amour : c'est-elle ! "Mon bien-aimé fuyait. Je criai : "Attends-moi !" Il s'arrêta. Il me montra son visage, son cœur. Ce n'était pas lui : c'était elle. Le reste fut une simple formalité." La baronne tourna les talons et s'en alla, violemment, comme en écrasant d'épaisses prairies de violettes (p. 226).

De la même manière que lorsqu'il s'agissait des monologues intérieurs de Tringlot, ces retours sur le passé contribuent à établir la marche en avant du récit par l'évocation de ces thèmes qui procurent une sensation de fugue, de fuite en avant. Les analepses ne sont pas purement explicatives mais participent au dynamisme du récit premier. Leur temporalité se dirige à la fois vers le passé et vers l'avenir. Le temps de l'âme est en quelque sorte élastique, nous sommes proches de la *distentio animi* d'Augustin.

Ce sera dans la dernière partie du roman, lorsque Tringlot sera confronté aux étranges habitants de Quelte, tant dans leur passé que dans leur présent, que s'accomplira définitivement son apprentissage, un apprentissage prodigué par les signes qui traduisent les thèmes évoqués plus haut.

Après l'évocation de la mort dans sa dernière conversation avec la baronne, Tringlot semble délaisser son passé, le considérer comme mort :

Une fois dans son lit, bien au chaud, il essaya de récapituler, comme à l'accoutumée, les images de Toulon ; elles étaient sans couleur ; celles de la mort : elles étaient trop noires ; son esprit flottait (p. 226).

Il se tournera vers l'avenir, représenté par l'Absente qu'il a rencontrée une deuxième fois lors de sa marche vers Quelte au début de l'hiver. Cette rencontre est décisive. Elle comblera de plus en plus le temps de l'âme (le temps psychologique) de Tringlot jusqu'au dénouement. La scène dans la neige est symbolique, comme souvent chez Giono, par l'utilisation des couleurs. L'Absente est d'abord aperçue de loin comme une forme noire, puis blanche ou incolore « derrière le « grillage noir des flocons » (p. 192), le grillage symbolisant sans doute son emprisonnement mental. Nous pouvons noter au passage l'emploi de cet oxymore si souvent

affectionné par l'auteur. Son regard est lumineux, couverte de neige, elle est apparemment blanche. Cette utilisation de la couleur blanche ou noire court, comme nous l'avons observé, le long du texte, créant le mouvement de fugue. Le blanc semble ici représenter l'infini. Nous pouvons observer que Tringlot dans l'incipit est décrit comme un zèbre, cela sans doute pour illustrer qu'il contient en lui la marque de la mort et la possibilité de l'infini. La couleur blanche reviendra dans le texte, entre autres pour décrire le capitonnement du petit cercueil de la baronne (p. 278).

A partir du dernier « rêve noir » de Tringlot, le temps de l'histoire et du récit se projettera en avant, linéairement, dans un crescendo dramatique. Mais avant de parvenir à terme, Tringlot devra faire l'apprentissage du zéro, du vide. L'expérience du temps pourra ainsi être tournée vers l'infini. Cette vacuité sera d'abord illustrée par les personnages de Casagrande et de la baronne. Ceux-ci vivent dans « un piège à mouches » (expression de Louiset) une situation d'irréalité. Leur cadre, une sorte de château de Versailles dans les montagnes, et leur comportement, l'occupation insolite de Casagrande et les accès névrotiques de la baronne, sont hors du commun et touchent au burlesque, à l'opéra-bouffe. Leur caricaturisation contribue néanmoins à faire d'eux des êtres intemporels, illustrant la portée métaphysique du roman. Ces personnages sont en même temps conscients de la vacuité et de l'irréalité de leur existence. Casagrande décrit ainsi son vertige du vide :

Finally, ici, j'ai été acculé à un balcon ; je domine mais la tête me tourne et de plus en plus. J'ai besoin d'un point d'appui (p.207).

Quelle est dépeint par lui comme un « Versailles de pacotille » (p. 224), cadre où « ces grands formats évoluaient dans le désert, dans le vide » (p. 220), où le baron jetait de « la poudre au yeux [...] “par les fenêtres” et dans le néant » et faisait « du trapèze volant sans public » (p. 221).

La baronne aborde Tringlot en suggérant que tout n'est qu'apparence :

Vous me voyez ; vous ne savez pas qui je suis, ni pourquoi. On se dit que ma situation prête infiniment à la poésie et fournit des orages de cœur, susceptibles d'une touche tendre ou pittoresque. Ce n'est pas le cas (p. 215).

Et elle évoque aussi ses abîmes : « la plonge des grenouilles me tenait lieu d'abîmes. » (p. 216).

Pourtant ces personnages ne sont pas creux, ils sont tous les deux absorbés par une quête. La baronne poursuivant un absolu dans l'amour, Casagrande cherchant l'essence des

choses ou l'Etre dans son travail de naturaliste, son œuvre au noir. Ainsi Casagrande dit avoir traversé le désert de la vie :

« Quand tout fut fini, j'étais devant le désert. C'est très grand le désert ! Je mis trente ans ou quarante à le traverser. De l'autre côté, j'étais à Quelte, en train de tripoter des squelettes » (p.201).

Sa quête métaphysique est exprimée par sa présentation de L'Iris de Suse :

Ah ! c'est l'os qu'on appelle l'Iris de Suse, en grec *Teleios*, "celui qui met la dernière main à tout ce qui s'accomplit." [...] Ça sert à quoi ? Mystère, on ne l'a jamais su ; [...] mais s'il n'y était pas, il ne serait pas complet. Je ne le sentirais pas complet (p. 258).

Casagrande, dans une évocation empreinte de surréalisme indique aussi qu'il a construit sa vie sur des chimères :

Moi aussi j'aimerais faire à ma fantaisie.[...] Ce landau rouge me turlupine encore [...] Il me faut encore deux galapiats accoutrés en chasseur d'Obéron, verts comme des lézards et ceinturés de cors de chasse. Ils ne sont pas obligés d'en jouer. Ils symbolisent simplement la profondeur artificielle des forêts d'opéra. Ils n'ont qu'à rester immobiles. Je peux même les remplacer par des statues en carton-pâte, grandeur nature néanmoins, bien entendu. Et moi, dans tout ça ? habillé en quoi ? J'ai le choix : Merlin l'enchanteur, le docteur Faust ? Ou tout simplement "Il signor Casagrande" en faisant sonner longuement la pénultième et l'accent aigu. Vêtu strictement de noir comme doit être le maître des fantasmagories... (p. 263).

Casagrande souligne ici la facticité de l'existence, pour lui, la vie est un jeu sur un théâtre. Il peut être apparenté au médecin du *Hussard*, tous deux représentant un nihilisme profond. Notons la mention de la couleur noire. « En faisant sonner longuement la pénultième et l'accent aigu » semble symboliser la fin de la vie, le chant du cygne (noir). Comme d'autres personnages de Giono, Casagrande finit par fuir, disparaître. Bien qu'étant doté de générosité, sa sollicitude pour Tringlot, Louiset et Alexandre en témoigne, Casagrande, par son intellectualisme ironique est passé à côté de la vie, du temps de la plénitude. Il a peut être entrevu le « zéro de l'infini » dans ses manipulations de squelettes mais il n'a pu le saisir. Il aurait peut être pu avoir tout, il n'a eu rien. La baronne voulait tout dans sa soif d'absolu, elle, également, n'a eu rien. Elle choisit, dans la mort, l'instant suprême où, dans un instant, l'instant gionien, elle pourra connaître la plénitude. « Les yeux ouverts » elle joue à pile et face, comme l'Artiste. (p. 266, 271). Entre les lignes du roman l'on peut lire que la baronne a connu une passion pour Casagrande :

C'est ainsi que je rencontrais un homme grisonnant et tout d'un coup je sentis le diable aller et venir chez moi comme dans sa maison... » (p. 216).

La scène d'adieu entre les deux est révélatrice (p.266), elle suggère le dernier grand jeu entre les protagonistes. La baronne perdra la vie mais connaîtra peut être l'absolu qu'elle a recherché dans l'amour, dans l'instant où tout bascule, lorsqu'elle se précipite dans le vide avec Murataure.

La scène de l'enterrement de la petite toque de la baronne répète le thème du vide et de l'abîme :

Les curés et les abbétons étaient en train de terminer la toilette de la chapelle. Ils avaient distribué les cierges et, quand tous ces cierges se mirent à brasiller autour du caveau béant où flottait un léger brouillard d'encens, on eut un très convenable abîme (p. 278).

Est également répétée la couleur noire de la mort : « L'après-midi s'enveloppa dans des nuages noirs » (p. 279).

Ces scènes auxquelles a assisté Tringlot traduisent une temporalité qui est vue de l'extérieur, qui enveloppe en quelque sorte la sienne. Sauf dans les scènes dialoguées, c'est la voix du narrateur qui parle mais elle ne traduit pas les sentiments des personnages, ceux-ci sont vus de l'extérieur et leur temporalité psychologique propre n'est pas révélée. Nous n'apprenons pas non plus les réactions ou sentiments de Tringlot. C'est une temporalité linéaire, classique, suggérant la marche inexorable du monde ou du destin.

Cette avancée du temps extérieur, le temps du monde, est dépeinte subtilement par le chant du rossignol et la progression de la lumière dans la chambre de Tringlot au cours de la nuit du suicide de la baronne et de la journée qui lui succède :

Toute la nuit, Tringlot, embarrassé d'images, resta étendu habillé sur son lit sans dormir. Dehors, un rossignol s'évertua. Au jour, le rossignol se tut ; un battement d'ailes froissa le feuillage du tilleul. La lumière blanchit. Le soleil finit par percer le coin droit de la fenêtre. Il pénétra dans la chambre du gouverneur. Il dora la gypserie du plafond ; il descendit jusqu'au trumeau ; il éveilla un pétilllement irisé en se coulant le long du biseau de la glace ; [...] il resta longtemps en suspens, rectiligne, moiré de poussières citronnées ; [...] et il s'éteignit finalement sur un trophée à cuirasse du haut-relief de l'imposte, en laissant une lumière vineuse. C'était le soir. Tringlot s'étonna (p. 268).

Le passage suggère la mort de la baronne par le chant du rossignol qui se tait et le battement d'ailes dans le feuillage (nous apprendrons plus tard qu'elle est morte à l'aube). Le temps du monde est infini, il inclut la mort et tous les temps de l'âme.

L'écoulement du temps de la conscience, en l'occurrence chez Tringlot, est évoqué plusieurs fois par le narrateur à la fin du roman, dans ces occasions en narrateur omniscient.

Ainsi le voyage à Villard (p. 235-246) décrit le déroulement de la journée dans la conscience de Tringlot. Le monde extérieur est dépeint par les images et les sons. Comme ailleurs dans le roman, les sons sont très présents et manifestent une appréhension par les sens du déroulement du temps, comme en musique. Cette fois-ci avec des dissonances : sifflets et claquements de fouet, hennissements et cris stridents des femmes (p. 236) ; couinements et grognements des limonaires et des chevaux de bois (p. 237), orgue de Barbarie (p. 242). Le temps psychologique de Tringlot est absorbé par la crainte d'être découvert par ses poursuivants après s'être imaginé voir un chapeau « borsalino », couleur violine. Cet accaparement par l'angoisse « remplit » son temps tout au long de la journée, angoisse qui est exacerbée par la visite au musée Dupuytren. La présence de la baronne, observée dans sa fourrure noire, livrée à sa fascination pour les organes exposés, fait aussi allusion, dans le récit, à sa mort à elle. Le thème de la mort court comme nous l'avons déjà observé tout au long du roman. La foire, les bonimenteurs forment un motif souvent employé par Giono. Selon Christophe Pradeau,

Pour les personnages en proie au mal métaphysique de l'ennui, comme Pauline et la baronne de Quelte, le spectacle des foires est une ouverture privilégiée sur le néant (qu'elles entr'aperçoivent dans l'alternance perverse de visible et d'invisible dont jouent les charlatans)⁸⁰.

Tringlot, dans ces instants, vit avec l'angoisse et la mort, le Dasein de Heidegger, pourrions nous dire. Installé dans l'église, il perçoit un autre temps, celui des « profondeurs retentissantes » auxquelles il se sent étranger : « Je ne suis pas de ce bord » (p. 243). Ces « profondeurs retentissantes » suggèrent un infini. Après « le vertige du temps immobile », Tringla connaîtra un temps de plénitude en contemplant l'Absente :

Tringlot passa un moment de bonheur parfait [...] l'Absente apparaissait hors du commun et hors d'atteinte (p. 245).

De retour à Quelte, Tringlot « savoure » toute la journée les grondements du vent (p. 246). Le soir, dans son lit, sa rêverie est cette fois-ci tournée vers l'avenir. Imaginant un futur incertain pour l'Absente, il découvre en lui la sollicitude et l'amour. Dans son parler populaire est évoqué l'écoulement du temps :

Qu'est-ce qu'il se passe alors ? Rien que le temps. Et le temps est un grand maître. Il va passer, sans esbroufe, un jour après l'autre, [...] Alors, il faudrait être là à côté d'elle (il faudra) et la tuer, gentiment (p. 249-250).

⁸⁰ Christophe Pradeau, *Jean Giono*, Paris, Ellipses, collection thèmes et études, 1998, p. 72.

Entend-il par là un amour inconditionnel allant même jusqu'à l'euthanasie le moment venu ? En tout cas Tringlot envisage de poursuivre sa vie en « remplissant » son temps de l'âme par l'amour pour l'Absente, un être qui, tel qu'il paraît, n'a rien à offrir en retour. A partir du vide, expérimenté par l'intermédiaire des personnages de Casagrande et de la baronne, ayant appris la mort de Louiset et la folle équipée d'Alexandre, Tringlot pourra accomplir son dernier voyage qui le ramènera vers l'Absente.

Son choix est, comme souligné par Guri Barstad dans son article « *L'Iris de Suse* ou l'appel de l'autre », un choix éthique. Selon elle, *L'Iris de Suse* peut être abordé comme un roman où Giono « réussit à unir un choix éthique avec l'esthétique amoral qui domine les *Chroniques*, et que l'on peut nommer "l'esthétique du vide". »⁸¹ Contrairement à Casagrande pour qui « Tout le sens de la vie, [...] c'est la mort dans la vie ; quand la vie réelle le rattrape ; il fuit »⁸² et à l'instar d'Alexandre qui, lui, s'est lancé tête baissée dans l'aventure de la passion, portant avec fierté sa valise (p. 262), Tringlot entreprend sa « fuite décidée », un voyage dans le temps impliquant l'abandon du passé et l'ouverture vers l'avenir.

Ce voyage est, comme nous l'avons observé, un pendant de la cavale du début du roman. Ici, le temps est pour ainsi dire minuté par le temps de l'horloge, le temps monumental dirait Ricœur, tandis que le temps de la fuite de l'incipit était indiqué par la lumière du jour, le temps du monde. Le temps de la fuite en avant de Tringlot était également mesuré par la marche, un déroulement lent dans l'espace, tandis que le temps de son dernier voyage est indiqué par les différents trajets de trains plus ou moins rapides. Tringlot, dans sa fuite initiale, était torturé par la crainte d'être rattrapé par ses poursuivants, il changeait de costume et souhaitait se fondre dans l'anonymat, ici, il s'habille en bourgeois avec une certaine élégance qui ne passe pas inaperçue. L'angoisse est presque disparue, elle intervient une seule fois : « son poil se hérissa » (p. 283).

Le déroulement temporel est d'abord décrit dans ses manifestations extérieures : le temps de l'horloge, les moyens de locomotion. Les phrases sont brèves, indiquant une certaine hâte. La description du premier grand arrêt marque un répit, les phrases sont plus longues, est évoquée la paix de la nature et d'une petite ville inoffensive. Ainsi semble indirectement être révélé un certain soulagement chez Tringlot, le temps de sa conscience est reflété par l'environnement. Nous pouvons aussi observer la mention de la fumée blanche, le blanc représentant ici le contraire de la mort, le temps qui vole, l'infini :

⁸¹ Guri Barstad, *L'Iris de Suse ou l'appel de l'autre*, in *Giono romancier*, tome 1, actes du Centenaire de Jean Giono, Aix-en-Provence, PUP, 1999, p. 51.

⁸² *Ibid.* p. 53.

Villeneuve se prélassait dans la plaine. Les acacias étaient fleuris. Des peupliers scintillants accompagnaient le serpentement d'un ruisseau sans histoire dans des prairies d'un vert acide. Une petite usine mâtée d'une longue cheminée laissait flotter une légère fumée très blanche comme une étamine (p. 282).

Le temps de la journée passée dans cette ville est décrit par les diverses occupations de Tringlot, avec comme déjà mentionné, un infime accès d'angoisse. Les nouveaux trajets en train signalent l'avancée du temps dans la conscience de Tringlot. Ces temps sont relatifs, comme l'est tout temps psychologique. Une halte d'une demi-heure est décrite comme étant longue, les autres arrêts, ralentissements et accélérations du train rythment le déroulement dans l'espace et, en même temps, semble-t-il la perception du temps. La traversée à travers les dunes suggère l'avancée dans l'espace et le temps vers un ailleurs indéfinissable, l'infini, peut-être, par l'allusion au blanc :

[...] le train cavala à travers des dunes et des tamaris transparents. Il ne s'arrêtait plus que de loin en loin et les arrêts n'étaient que de simples cabanes solitaires dont le chef de train chantait des noms incompréhensibles dans l'indifférence générale. Le vent soulevait des embruns de sable. La lumière était laiteuse. En se déroulant dans des courbes à grand rayon, les wagons plaquaient soudain dans leurs portières un horizon d'étain aveuglant (p. 284).

Cet ailleurs ou lointain est encore évoqué par la phrase : « On entendait l'Océan. Le vent venait de loin » (p. 282).

Jusqu'au point où sont postées les lettres à ses anciens comparses, les pensées de Tringlot ne sont communiquées que brièvement par le narrateur. La sensation éprouvée par Tringlot dans le rapide qui l'emporte vers Paris est décrite ainsi :

Il ne dormait pas, il dégustait une sorte d'alcool : le halètement de la locomotive et le flagellement des ses bielles lui donnaient la sensation d'être emporté à toute vitesse dans des espaces vertigineux (p.288).

Ce sont les espaces qui sont décrits comme vertigineux, mais l'image est inséparable de celle du temps: Tringlot semble, dans une sorte d'ivresse, sentir la projection du temps de la conscience dans des sphères infinies, une conjonction de l'espace et du temps.

Au cours de la description de l'attente dans la dernière petite gare du retour, le narrateur s'introduit plus en avant dans la conscience de Tringlot. Ses pensées sont rapportées dans le style indirect avec quelques interventions de style direct. Dans un état de semi-torpeur, Tringlot revoit les images du passé, il s'agit cette fois du passé de son « apprentissage ». Ces images surgissent d'abord par des associations qui produisent le phénomène de la mémoire involontaire : le sac de tapisserie rappelant Alexandre avec sa valise, le chant du rossignol évoquant la nuit de la mort de la baronne. Ensuite Tringlot entre dans un état de somnolence :

A force d'arpenter le quai, le jardin, la terrasse de gravier depuis l'œil rouge du sémaphore jusqu'au poste d'aiguillage, il s'engourdissait dans une somnolence déambulatoire. Il voyait de petites images phosphorescentes [...] (p.290).

Les images qu'il voit sont « pleines de simulacres », elles sont imaginées, par exemple la représentation d'Alexandre faisant descendre sa nonne par une corde le long du mur de Mons. La durée du temps de ces images est aussi imaginée comme dans les rêves, un laps de temps d'une certaine durée peut se passer en quelques secondes. Le texte le laisse entendre, le temps chronologique est indiqué par les arpentages de ses pas mais la durée des images n'est pas précisée. C'est bien le temps de la conscience ou plutôt de l'inconscient qui se superpose sur le temps chronologique : « Son petit théâtre continua de s'agiter dans son sommeil et il monta dans son train à cinq heures trente-quatre comme un somnanbule. » (p. 291). De nouveau dans le train, les images désordonnées sont remises à leur place. Le récit de la suite du voyage s'accomplira dans un ordre chronologique et les pensées de Tringlot sont parallèlement projetées vers l'avenir : « Plus rien ne m'embarrasse désormais ; j'arrive à toute vitesse » (p 291). « Assuré et rassuré » il peut prononcer la formule incantatoire du début : « La mort attrape d'abord ceux qui courent. » (p. 292).

La narration de la fin du voyage inclut un dialogue, entre Tringlot et le cocher de la patache, qui instaure de nouveau une temporalité scénique, le temps de l'histoire coïncidant ainsi avec le temps du récit. Ce dialogue prend aussi une valeur explicative.

Le temps du récit et le temps de l'histoire prennent fin à l'arrivée à destination de Tringlot. A ce stade le temps semble figé, représenté par le silence de la forge et la silhouette statufiée de l'Absente dans la lumière éblouissante (blanche). Tringlot a atteint le zéro de l'infini, l'éternité est ouverte dans l'instant. Dans cet instant fulgurant, Tringlot entrevoit simultanément le passé : l'image de l'Absente l'an d'avant, derrière le grillage noir de la neige, le présent : sa présence qui le comble et l'avenir : l'amour qui la protégera « contre vents et marées », une distension de l'âme exprimée dans l'instant gionien. Cet instant symbolise aussi la frontière entre la vie et la mort. Il n'est pas interdit de penser que Giono, sentant sa vie qui touchait à son terme, ait ainsi envisagé l'instant de la mort. Il n'empêche que le vide de Tringlot est comblé par le choix de l'amour et le roman se termine sur « une fin lumineuse ».⁸³

2.3 Conclusion

⁸³ Pierre Citron, *Giono*, Paris, Seuil, 1990, p. 565.

Dans *L'Iris de Suse* nous avons pu observer une mise en intrigue où prévaut la ligne chronologique des événements. La forme du roman d'apprentissage implique une avancée du héros vers le futur. Cependant la ligne chronologique contient de nombreuses déviations ou arabesques, représentés par les récits et mémorisations du héros et des personnages secondaires. Ces analepses occupent une grande partie du récit premier. Ce dernier est rapporté par un narrateur dont nous ne connaissons ni l'identité ni sa position temporelle par rapport à l'histoire. Son récit est conduit au passé mais dans les analepses, qui sont des récits secondaires racontés par les personnages, sa voix est souvent supplantée par celle des personnages qui, eux, font leur récit au présent. Nous avons l'impression d'une ubiquité temporelle et il existe ainsi une grande proximité entre histoire et narration, impliquant des effets de contrepoint lorsque les voix se superposent. Ces contrepoints peuvent même parfois se produire au second degré lorsque nous avons des récits enchâssés dans les métadiégèses. Une très grande partie du récit est composé de scènes, que ce soit dans le récit premier ou dans les retours sur le passé. Parfois nous avons des scènes de théâtre dans le théâtre. Cette temporalité scénique crée une atmosphère de réalité vécue, une temporalité immédiate. Les mémorisations ont aussi un effet de progression sur l'intrigue, sur la marche en avant du récit. Le temps apparaît comme élastique, rappelant la distension de l'âme d'Augustin. La composition du récit fait penser à une composition musicale dans son déroulement rythmique. L'évocation des sons est aussi omniprésente dans le récit. La répétition des thèmes, souvent suggérée par l'emploi des couleurs, produit des effets de fugue.

Le temps cosmologique ou temps du monde dans ses aspects cycliques prend moins d'importance que dans les œuvres « paysannes » de Giono. Ici nous avons plutôt une conception de la durée comme composée d'une succession d'instants, un temps chronologique de « l'être pour la mort » qui est le temps de l'âme ou temps phénoménologique. La marche de Tringlot est une métaphore de ce temps qui avance. Son errance est aussi une quête. La marche est également un moyen de conjurer le vide que procure la sensation d'un temps extérieur immobile. Les instants peuvent cependant aussi apporter un sentiment de plénitude. La mort est un thème récurrent et les personnages secondaires comme la baronne et Casagrande sont fascinés par le néant. Tandis que Casagrande recherche l'Être, la baronne finit par se précipiter dans le vide pour connaître un instant d'absolu. Le roman traite de l'inquiétude de l'existence humaine, du vide existentiel, rappelant le Dasein où l'homme vit avec, enfouies en lui, la mort et l'angoisse. Le passé, le présent et l'avenir se rejoignent lorsque Tringlot voit sa vie comblée par son amour pour l'Absente qui semble représenter l'infini.

Par ses jeux subtils avec le temps et par l'évocation des thèmes de la mort, du néant et de l'infini, non seulement le roman est une mimésis du temps humain, mais, pour employer les termes de Ricœur, il projette aussi vers le lecteur une expérience vive de ce temps humain. En traitant des frontières de l'absolu, il prend une portée métaphysique.

IV. BILAN

Le choix de ces deux romans pour une étude de la poétique du temps chez Giono a été motivé, entre autres, par leur emplacement dans l'œuvre. *Noé*, publié en 1948 et venant après la publication d'*Un roi sans divertissement*, semble représenter la recherche d'une nouvelle voie et de nouvelles techniques littéraires de l'écrivain. A cette époque Giono inaugurerait ses *Chroniques*. Plus tard, il écrira dans la Préface de 1962 aux *Chroniques romanesques* : « le thème même de la chronique me permet d'user de toutes les formes du récit, et même d'en inventer de nouvelles quand elles sont nécessaires (et seulement quand elles sont exigées par le sujet) ». ⁸⁴ *L'Iris de Suse*, qui fut publié juste avant la mort de l'écrivain, à l'automne 1970, atteste la perfection littéraire qui fut atteinte par un homme âgé, touché par la maladie et les difficultés de l'existence. Une étude parallèle de ces deux romans aura peut-être apporté certaines réponses à la question de savoir quelle était la relation de Giono au temps.

Du point de vue du traitement de la temporalité, les deux romans présentent, certes, des divergences. La composition de *Noé* est essentiellement circulaire, celle de *L'Iris* est marquée par une ligne chronologique bien que présentant des arabesques. Dans *Noé* nous n'entendons pratiquement que la voix du narrateur-auteur, le texte consistant principalement en un long monologue intérieur. Dans *L'Iris* nous trouvons un narrateur omniscient, distancié, mais d'autres voix apparaissent tout au long du récit. Les indications du temps chronologique sont confuses dans *Noé*, ce sont souvent les associations et les occurrences de mémoire involontaire qui produisent le fil de l'histoire. Dans *L'Iris* nous trouvons un écoulement de temps bien précisé par son début et sa fin et le cours des saisons. En somme la composition de *L'Iris* reste beaucoup plus traditionnelle.

Les points communs sont néanmoins nombreux. Les deux romans figurent une quête, quête qui en soi implique une avancée dans le temps et l'espace. La recherche et l'évolution de Tringlot ainsi que le voyage à Marseille reflètent la technique de la mise en abyme des romans respectifs. Dans les deux cas l'initiation se fait par l'apprentissage des signes. *Noé*

⁸⁴ *Œuvres romanesques complètes*, tome III, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 1278.

figure le parcours de l'écrivain, parcours jalonné de digressions, de retours en arrière, d'observations directement transcrites dans le texte, instituant ainsi une ubiquité temporelle avec superposition de différents temps. Le roman tente aussi, comme nous l'avons vu, de traduire la simultanéité et transcrit souvent une durée équivalente entre histoire et narration. *L'Iris de Suse* est également jalonné de retours en arrière. Les analepses ne sont pas purement explicatives mais participent à la marche en avant du récit. Dans ces analepses semblent aussi avoir lieu des superpositions de temps. La voix du personnage se pose en contrepoint sur celle du narrateur. Nous pouvons appliquer au roman la remarque de Ricœur concernant la technique de Virginia Woolf dans *Mrs. Dalloway* :

L'art de Virginia Woolf est ici d'enchevêtrer le présent, ses plages d'imminence et de récence, avec un passé ressouvenu. Et ainsi de faire progresser le temps en le retardant⁸⁵.

Le présent vif dans *L'Iris*, lorsqu'il n'est pas traduit par les monologues intérieurs de Tringlot à l'instar des monologues intérieurs du narrateur de *Noé*, est exprimé par l'utilisation des très nombreuses scènes parlées, une technique qui a été employée intégralement dans *Les âmes fortes*. Ainsi se constitue une temporalité aussi directe et « chaude » que dans le récit de l'itinéraire de l'écrivain dans *Noé*. La mimésis pure (imitation) l'emporte sur la narration.

Dans les deux romans, la composition est fuguée, marquée par des répétitions de structures et de motifs, illustrée par la reprise de thèmes comme celui des couleurs. Finalement nous pouvons dire que les deux romans opèrent une circulation libre dans le temps.

Noé a été, semble-t-il, une expérimentation de l'écrivain ; par des recherches novatrices Giono, d'une façon très moderne, a entrevu le renouvellement d'une esthétique. *Noé* est en quelque sorte un *nouveau roman* avant la lettre. Pierre Citron a ainsi remarqué :

[...] la technique un peu faulknérienne, mais qui est déjà, avec plusieurs années d'avance, celle du nouveau roman, avec les procédés que définira plus tard Jean Ricardou dans son livre sur le nouveau roman : jeu avec le réel et l'imaginaire, mise en abîme, circularité etc. Mais chez Giono tout cela est spontané, et ne procède jamais d'une théorisation desséchante. *Noé*, même reconnu comme tel, est le premier en date des nouveaux romans et le meilleur⁸⁶.

Giono ne reprendra pas tous les procédés du « nouveau roman » dans ses créations ultérieures, mais il est certain que ses *Chroniques* remettent en question les formes du roman traditionnel et *L'Iris de Suse* en est, comme nous l'avons vu, une illustration.

⁸⁵ Paul Ricœur, *op. cit.*, tome III, p. 239.

⁸⁶ Pierre Citron, *op.cit.*, p. 412.

Comme ses contemporains, Giono, qu'il l'avoue ou non, a par ses techniques narratives été préoccupé par la question du temps. Citons ici Alain Robbe-Grillet, qui dans son article *Temps et description dans le récit d'aujourd'hui* (1963) écrit :

Film et roman se rencontrent en tout cas, aujourd'hui, dans la construction d'instant, d'intervalles et de successions qui n'ont plus rien à voir avec ceux des horloges ou du calendrier [...] On a beaucoup répété, ces dernières années, que le temps était le « personnage » principal du roman contemporain. Depuis Proust, depuis Faulkner, les retours dans le passé, les ruptures de chronologie, semblent en effet à la base de l'organisation même du récit, de son architecture⁸⁷.

Giono n'aura pas échappé à cette tendance. Ses romans d'après-guerre portent l'empreinte d'une temporalité qui brise la cohésion habituelle du présent, du passé et du futur (le temps chronologique ou temps vulgaire). La temporalité est située dans le monde de l'œuvre, figurée dans la tête du narrateur invisible, projetée dans le monde du lecteur et refigurée par ce dernier en aboutissant à ce que Ricœur appelle la mimésis III.

Au terme de cette étude nous pouvons nous demander quelle conception du temps, mise à part celle qui est configurée par les techniques narratives c'est à dire le temps du texte, serait reflétée dans les deux œuvres. Nous utilisons à cette fin les concepts de Ricœur du temps de l'âme et du temps du monde.

Comme dans toute vie humaine où le temps du monde sert d'arrière-fond au déroulement du temps intérieur ou psychologique, le temps cosmologique (qui, en nous référant à Aristote, est à la fois cyclique et linéaire) se laisse percevoir dans les deux romans. Dans *Noé* qui est un roman de l'intériorité du narrateur-auteur ce temps ne prend que peu de place, à peine est-il parfois mentionné comme au début et à la fin du livre lors de l'évocation de la cueillette des olives et à l'occasion de la description du retour dans la micheline :

« Mais il fait tiède, il fait bon, il semble qu'il n'y a pas de temps et que tout dure. » (p.56).

La composition circulaire du roman et les nombreux cercles refermés des différents parcours rappellent cependant indirectement le temps cyclique de l'éternel retour si souvent évoqué dans l'œuvre de la « première manière ».

Dans *L'Iris de Suse*, nous avons remarqué que le temps cyclique sert surtout à marquer les étapes du voyage extérieur et intérieur de Tringlot. Contrairement à certains romans de la « période paysanne » de Giono, le temps cosmologique ne joue pas un rôle prépondérant. Nous pouvons dire que les deux romans dans une large mesure sont concernés par le temps intérieur, le temps que Ricœur appelle aussi temps phénoménologique.

⁸⁷ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, [1963] Paris, Gallimard, « Idées », 1969, p. 164.

Selon Ricœur, la fiction propose des solutions, par ses « variations imaginatives sur le temps », à la discordance entre temps du monde (incluant également le temps chronologique, dit temps vulgaire) et temps de la conscience. Le récit de fiction se positionne par rapport à l'invariant que crée le récit historique (le tiers temps). Les deux œuvres étudiées contiennent, comme nous l'avons vu, des références au temps vulgaire, le temps monumental, manifesté par le temps calendaire ou le temps de l'horloge. Cependant, comme nous l'avons vu, les deux récits semblent principalement intéressés par le temps de la conscience. Mais tandis que *L'Iris de Suse* explore dans une certaine mesure les traits non linéaires du temps, le récit suit essentiellement un fil chronologique et nous pouvons dire qu'il représente ainsi une durée cohérente calquée sur le train du monde. C'est *Noé* qui pousse le plus loin la réalisation d'une conception du temps qui n'emprunte que peu de traits au temps chronologique du monde extérieur.

Le temps intérieur est marqué par la conscience de « l'être-pour-la-mort », le déroulement absurde de la vie humaine entre la naissance et la mort. Ainsi les deux romans sont intensément préoccupés par le thème de la mort, la facticité de la vie humaine se déroulant au bord de l'abîme, le vide métaphysique, tous les thèmes gioniens de la « seconde manière ». Giono n'a rien à envier ici à ses contemporains parisiens tels Jean-Paul Sartre, Albert Camus ou Jean Genet. *Noé* relate une descente aux enfers de l'écrivain dans « les bas-fonds », le roman est un jeu de miroirs devant le vide existentiel. *L'Iris* décrit l'angoisse de la mort dont Tringlot est obsédé ainsi que la voltige au-dessus de l'abîme des personnages de Quelte, alors qu'ils tentent d'exorciser le rien. La vie s'égrène en instants, la durée est perçue comme une succession de ceux-ci. La chronologie est moins significative, ce qui transparaît surtout dans *Noé*. Alain Robbe-Grillet remarque dans l'article cité ci-dessus que « ... dans le récit moderne, on dirait que le temps se trouve coupé de sa temporalité. Il ne coule plus, il n'accomplit plus rien... L'instant nie la continuité »⁸⁸. L'instant suprême est celui où le temps bascule entre la vie et la mort, instant pouvant apporter une échappatoire à une soif d'absolu, comme l'instant du trépas de la baronne. Comme l'a observé Ricœur, ces expériences-limite comme le suicide de Septimus dans *Mrs Dalloway* « marquent l'incarnation de l'existential être-pour-la mort dans une expérience existentielle singulière »⁸⁹. Mais chez Giono, les instants peuvent aussi être porteurs de plénitude, par exemple le « ramassage » des olives ou les moments de convivialité avec les bergers. L'instant est aussi porteur d'absolu : la vision du désert de sable où se dresse le porche conduisant à la création littéraire dans *Noé*, la vision

⁸⁸ *Ibid.*, p.168.

⁸⁹ Paul Ricœur, *op. cit.*, tome III, p.234.

finale de l’Absente où est entrevu un temps construit par l’amour. Dans ces instants fusionnent le passé, le présent et le futur en une unité qui rappelle l’illumination finale dans *A la recherche du temps perdu* et révèle la concordance du triple présent.

Les deux romans expriment, semble-t-il, une note optimiste. Dans *Noé* est indiqué que le temps humain, le temps intérieur peut être rempli par la création littéraire, les mots. Dans *L’Iris de Suse* se laisse deviner une dimension éthique, le temps peut se construire à partir du vide, par un amour inconditionnel.

Finalement nous pouvons dire que Giono, à l’aide du langage poétique communique au lecteur une perception du temps qui transgresse les significations usuelles apportées par l’expérience du temps vulgaire. Nous en avons vu de nombreux exemples dans l’analyse poétique des deux textes. Les métaphores, les symboles, l’évocation d’odeurs, de couleurs et de sons, les effets de fugue, l’emploi de parenthèses sont des procédés qui participent à la création d’un univers temporel particulier dans l’imagination du lecteur. Notons aussi l’utilisation de descriptions « surréalistes » qui par leur caractère onirique déconstruisent la perception ordinaire du temps.

Il ne fait pas de doute que la configuration de *Noé*, où le temps semble déconstruit, déréalisé, permet davantage de découvrir une poétique particulière du temps que dans *L’Iris de Suse*. Cependant, il est apparu que ce dernier roman, bien que plus ancré dans la traditionnalité, n’ignore pas les procédés qui explorent les limites de la temporalité classique, habituelle. Il semble justifié de dire que les deux œuvres communiquent une « expérience vive du temps ». A l’instar de Jean Pradeau⁹⁰ qui lui-même tient l’expression de Chateaubriand (*La vie de Rancé*, 1844) nous choisissons de parler de « l’admirable tremblement du temps » que dévoilent ces romans et nous pouvons dire qu’ils représentent, chacun à leur manière, une poétique du temps.

⁹⁰ Jean Pradeau, *op.cit.*, p. 62.

Bibliographie

- Auerbach, Erich, *Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, [1946], Paris, Gallimard, « Tel », 1968
- Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, [1975] Paris, Gallimard, « Tel », 1978
- Barstad, Guri Ellen, « *L'Iris de Suse* ou l'appel de l'autre », in *Giono romancier*, tome 1, actes du Centenaire de Jean Giono, Aix-en-Provence, PUP, 1999, p. 51-57
- Bertoncini, Marilyne, « Entre réalisme et magie : le voyage à Marseille de Jean Giono » in *Giono romancier*, tome 1, actes du Centenaire de Jean Giono, Aix-en-Provence, PUP, 1999, p. 91-104
- Bonhomme, Béatrice, *Jean Giono*, Paris, Ellipses, « Mentor », 1998
- Brooks, Peter, *Reading for the Plot*, New York, First Vintage Books Edition, 1985
- Carrière, Jean, *Jean Giono, Qui suis-je ?*, Lyon, La Manufacture 1985
- Chabot, Jacques, *Noé de Giono ou le bateau-livre*, Paris, PUF, 1990
- Chonez, Claudine, *Giono par lui-même*, Paris, Seuil, « Écrivains de toujours », 1973
- Citron, Pierre, *Giono*, Paris, Seuil, 1990
- Durand, Jean-François, *Les Métamorphoses de l'artiste, L'esthétique de Jean Giono, de « Naissance de l'Odyssée » à « l'Iris de Suse »*, Aix-en-Provence, PUP, 2000
- Durand, Jean-François, *Giono, le jeu du condottiere*, Aix-en-Provence, Édisud, 2007
- Genette, Gérard, *Discours du récit*, [1972, 1983], Paris, Seuil, « Points », 2007
- Giono, Jean, *Un de Baumugnes*, Paris, Bernard Grasset, 1929 ; « Le livre de poche », 1981
Solitude de la pitié, Paris, Gallimard, 1932 ; « Le livre de poche », 1970
Le Chant du Monde, Paris, Gallimard, 1934
L'eau vive, Paris, Gallimard, 1943 ; « Le livre de poche », (*Rondeur des jours*), 1970
Un roi sans divertissement, Paris, Gallimard, 1947 ; « Le livre de poche », 1966
Noé, [1948], Paris, Gallimard, « Folio », 2007
Mort d'un Personnage, [1949], Paris, Grasset, « Les cahiers rouges », 2003
Les grands chemins, Paris, Gallimard, 1951, « Le livre de poche », 1969
Le Moulin de Pologne, Paris, Gallimard, 1952, « Le livre de poche », 1962
Les âmes fortes, [1950], Paris, Gallimard, « Folio », 2000
Le hussard sur le toit, [1951], Paris, Gallimard, « Folio », 2008

- Ennemonde et autres caractères*, [1968], Paris, Gallimard, « Folio », 2006
- L'Iris de Suse*, [1970], Paris, Gallimard, « Folio », 2006
- Ivier, Marica, *De l'errant à l'artiste : le rayonnement d'Ulysse dans l'œuvre romanesque de Jean Giono*, Université d'Uppsala, thèse de doctorat, 2009
- Labouret, Denis, « Giono et la poétique de la parenthèse », in *Giono romancier*, tome 2, actes du Centenaire de Jean Giono, Aix-en-Provence, PUP, 1999, p. 245- 264
- Palermo di Stefano, Rosa Maria, « Pirandello et Giono entre "Création" et "Narration" » in *Giono romancier*, tome 2, actes du centenaire de Jean Giono, Aix-en-Provence, PUP, 1999, p. 413-427
- Pradeau, Christophe, *Jean Giono*, Paris, Ellipses, « Thèmes et études », 1998
- Rannaud, Christine, *Giono philosophe*, Villeneuve d'Asqu, Presses universitaires du Septentrion, 2002
- Ricœur, Paul, *Temps et récit*, [1983, 1984, 1985], tomes 1, 2, 3, Paris, Seuil, « Points », 1991
- Robbe-Grillet, Alain, *Pour un nouveau roman*, [1963], Paris, Gallimard, « Idées », 1969
- Romestaing, Alain, *Jean Giono, Le corps à l'œuvre*, Paris, Honoré Champion, 2009